GÜLÜN TAM ORTASI

BİLİŞSEL YAZINBİLİM VE İKİNCİ YENİ'NİN BİLİŞSEL TEMELLERİ

ARAŞTIRMA - İNCELEME

MURAT LÜLECİ

Grafiker YAYINLARI

GÜLÜN TAM ORTASI

BİLİŞSEL YAZINBİLİM VE İKİNCİ YENİ'NİN BİLİŞSEL TEMELLERİ

MURAT LÜLECİ

Gülün Tam Ortası
Bilişsel Yazınbilim ve
İkinci Yeni'nin Bilişsel Temelleri
Murat Lüleci

ISBN: 978-605-2233-34-4

1. Baskı
Ocak, 2019 / Ankara
100 Adet

Grafiker®
Yayınları
Yayın No: 300
Web: grafikeryayin.com

Kapak, Sayfa Tasarımı,
Baskı ve Cilt
Grafiker®
Grafik-Ofset Matbaacılık Reklamcılık
Sanayi ve Ticaret Ltd. Şti.
1. Cadde 1396. Sokak No: 6
06520 (Oğuzlar Mahallesi)
Balgat-ANKARA
Tel : 0 312. 284 16 39 Pbx
Faks : 0 312. 284 37 27
E-mail : grafiker@grafiker.com.tr
Web : grafiker.com.tr

Bu çalışma, TÜBİTAK-Bilim İnsanı Destekleme Daire Başkanlığı'nın (BİDEB) "Yurda Dönüş Araştırma Burs Programı" için hazırlanan ve Gazi Üniversitesi işbirliği ile gerçekleştirilen *İkinci Yeni Şiiri'nde Gerçeküstücülük: Türk Şiirine Bilişsel Bir Yaklaşım* başlıklı araştırma projesi (Nu. 114C035) kapsamında desteklenmiştir.

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ 5

GİRİŞ 7

1. BÖLÜM:
BİLİŞSELLİK KURAMLARI

Kavramsal Metafor Kuramı 18
Cisimleşen Bilişsellik Kuramı 22
Bilişsel Çerçeve (Şema) Kuramı 26

2. BÖLÜM:
BİLİŞSEL KAVRAMLARA BAKIŞ

Beyin 30
Algı ve Algılama 34
Çağrışım 41
Dikkat ve Odaklanma 47
Duygusal Zekâ 51
Eksilti 55

3. BÖLÜM:
BEYİN VE YARATICI DEHA

Bizim Geleneğimizde Deha 60
Yaratıcı Dehanın Örnekleri 62

4. BÖLÜM:
BİLİŞSEL BİR YARATMA FAALİYETİ OLARAK ŞİİR 71

5. BÖLÜM:
İKİNCİ YENİ'DE BİR BİLİŞ VE DUYUŞ HÂLİ OLARAK YENİ

Bilişte ve Sanatta Yenilik Kavramı 81
İkinci Yeni: "İkinci" ve "Yeni" 82
Yeni Hayat - Yeni İnsan - Yeni Şiir 85
İkinci Yeni'de Yeni Bir Duyuş Olarak Nesneler Dünyası 87

6. BÖLÜM:
KAVRAMSAL METAFOR VE İKİNCİ YENİ'DE GENİŞLEYEN ZAMAN

Kavram Olarak Zaman 92
Şiirin Dünyasında Kavramsal Metaforlar 93
Bilişsel Dilbilimde Zaman Metaforları 94
İkinci Yeni'de Zaman Metaforları 95

7. BÖLÜM:
İKİNCİ YENİ'DE SİNESTEZİ: DUYULARIN YERÇEKİMİNİ KALDIRMAK

Yaşantı Olarak Modernite 104
Süje-obje Sorunsalı 105
Sinestezi ya da Duyuların Yerçekimini Kaldırmak 107

8. BÖLÜM:
İKİNCİ YENİ'DE CİSİMLEŞEN BİLİŞSELLİK

Ruh-beden sorunsalı 113
Ete kemiğe büründüm; şiir diye göründüm 116
Tahayyülden tasavvura 116

9. BÖLÜM:
LUCİFER'İN KESİŞEN IŞIKLARI: GERÇEKÜSTÜCÜLÜK VE İKİNCİ YENİ'DE KAVRAMLAR DÜNYASI

İkinci Yeni - Gerçeküstücülük Karşılaştırmasının Zemini 120
İkinci Yeni'deki Gerçeküstücü'nün Sınırlarını Çizmek 123
Bilişsel Bir Karşılaştırma 124
Gerçeklik Algısı Değişiyor 125
Gerçeğin İçinde Usun Dışında 128
Lucifer'in Kesişen Işıkları ve Eşdeğerler 132
İkinci Yeni'de Lucifer'in Işıkları 138

10. BÖLÜM:
İKİNCİ YENİ'DE BİLİŞSEL BİR SÜREÇ: EKSİLTİ

Sessizliğin Sesi ve Şiirde Bilişsel Bir Süreç: Eksilti 158
İkinci Yeni'de Eksilti 159
"Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm" 160

KAYNAKLAR 163

ÖN SÖZ

Gülün Tam Ortası, 1950'lerde Batı'da "Bilişm Devrimi" olarak adlandırılan entelektüel bir hareketin kuramsal zemininden hareketle, aynı zaman diliminde Türk şiirinde öne çıkan bir yönelişi, İkinci Yeni'yi irdeleme çabası taşıyan değerlendirmeler içeriyor. İkinci Yeni, Türk şiirinde yeni bir gerçeklik anlayışının kendisini hissettirdiği, sıradışı bağdaştırmalarla yeni imgesel tasarımların üretildiği, reel olanın irreel olanla yan yana geldiği bir arayışın şiiridir. Şiirimizin böylesine dikkat çekici bir döneminin, bilişsellik kuramlarından hareketle incelenmesi büyük önem taşımaktadır.

Son yıllarda İkinci Yeni'ye dair olarak yapılan akademik çalışmaların büyük bir bölümünün İkinci Yeni şairlerinin algısal durumunu ve kavramlar dünyasını incelemek noktasında eksik kaldığı gözlemlenmektedir. En geniş anlamda insan zihnini/bilişselliğini inceleyen bilişsel bilimler (felsefe, dilbilim, psikoloji, antropoloji, bilgisayar billimleri/yapay zekâ ve nöroloji), bu yönüyle İkinci Yeni şairinin ürettiği kavramlar dünyasının derinliklerini incelemek için verimli bir kuramsal çerçeve sunar.

Bilişsellik kuramları şiiri her şeyden önce bilişsel bir süreç ve ürün olarak değerlendirir. Modern şiirin belirleyicisi bilindiği gibi "dil"dir. Bununla birlikte insan bilişselliğine odaklanan bilişsel bilimler, dili üreten şairin bilişselliğine hareket noktası alarak, Orhan Veli'nin deyişiyle "yaratıcı faaliyetimiz"in bilişsel kodlarının izini sürer. İkinci Yeni üzerinde bilişsel bir bakış açısıyla gerçekleştirilen yakın okumalar göstermedir ki, İkinci Yeni şiiri özellikle Batı şiiriyle kurduğu ilişkiler bakımından doğrudan bir öykünmeyi değil, fakat çok boyutlu, çapraz bazı ilişkileri içermektedir. Bu ilişkiler de tematik değerlendirmelerle değil, bilişsellik kuramlarının sunduğu çerçeveyle ve şairin kavramsal dünyasının izi sürülerek gerçekleştirilebilir.

Gülün Tam Ortası'nda incelemeler yapılırken şiirlerin bütün olarak anlamı dikkate alındı. Bununla birlikte özellikle İkinci Yeni şiirinin Gerçeküstücülük ile karşılaştırmalı bir bağlamda incelendiği bölümde, Cemal Süreya'nın "parça parça", ya da "çıkma" olarak görüldüğünü söylediği bu etki, bu etkinin görüldüğü "parça"lar öncelenerek incelendi.

Bu çalışma TÜBİTAK'ın Bilim İnsanını Destekleme Başkanlığı tarafından yürütülen "Yurda Dönüş Araştırma Burs Programı"nın desteği ve Gazi Üniversitesi'nin işbirliği ile gerçekleşti. Bu program kapsamında çalışmamı destekleyen TÜBİTAK'a ve Gazi Üniversitesi'ne şükranlarımı sunmayı bir vefa borcu sayıyorum. Çalışmamın her aşamasında değerli fikirlerinden yararlandığım değerli Hocam Prof. Dr. Alemdar Yalçın'a şükranlarımı sunuyorum. Bu projenin hazırlığının her aşamasında desteklerini gördüğüm Oya ve Ali Bolgün'e içtenlikle teşekkür ederim. University of California Berkeley Kütüphanesi çalışanlarına, Galatasaray Üniversitesi Suna Kıraç Kütüphanesi'nden Serpil Ögeç'e ve kitabın redaktesini üstlenen Gülümser Bozkurt ile Ezgi İnal'a teşekkür ediyorum. Ayrıca kapak tasarımı üzerinde titizlikle çalışan Meltem Yener Tanrıverdi'ye teşekkür ederim.

İstanbul 2019

GİRİŞ

Her insanî eylem gibi, edebî yaratıcılık da insan bilişselliğinin bir ürünüdür. Edebî yaratıcılığın insan bilişselliği ile olan ilgisine dair ilk tesbitler Platon'un *Dialogues* adlı başyapıtında yer alır: "Ruhları doğurgan olanlar – ki ruhları, bedenlerine göre daha doğurgan olan kişiler her zaman var olmuştur – neyi kavramanın daha uygun olduğunu bilirler. Bu kavram(a)lar genel olarak akıl ve erdemdir. İşte bu yaratıcı [yeteneğe sahip olan kişiler], şairler ve yaratıcı adını hak eden diğer bütün sanatçılardır" (1892: 579/209). Kaya Bilgegil'in ifadesiyle, Platon'a göre "san'atın menşeinde ilham vardır... Şu halde, ilham teorisi, Eflatun kadar kadim" olmalıdır (Bilgegil 1956: 10). Türk şiiri de, tarihi seyri içinde çok zengin bir malzemeyi barındırmakta, Türk şairinin bilişselliğinden Türk şiirine yansıyan bilişsel kodlamalar, kültür tarihimizin okunmasında çok önemli ipuçları içerir. Bu anlamda Türk şiirinin, bilişsellik çalışmaları ışığında okunması, Türk şairinin değişen kavramlar dünyasının ortaya konması bakımından büyük önem taşımaktadır.

Bugün bilişsel bilimler Batı'da "cognitive science" adlandırması ile karşılanıyor. Sözcük olarak "cognitive", Latince "co-" (yoğun/derinlemesine) ve "nōscere" (öğrenmek) sözcüklerinden türer. Sözcük fiil çekiminde (cōgitō) dikkate almak, düşünmek; sıfat çekiminde (cognitive) "öğrenmeyi, bilişi ilgilendiren" anlamına gelir (Collins 2005: 330). Descartes'ın bilişsel bilimlerin de öncülerinden biri olduğu kabul edilmektedir. Onun "cogito ergo sum"u ile modern bilişsel bilimlerin "cognitive"i arasındaki ilişki düşünüldüğünde, onun bilişsel bilimlerin oluşumundaki öncü rolü daha iyi anlaşılabilir. Descartes'in ardından İngiliz matematikçi George Bool'un, İsviçreli ruhbilimci Jean Piaget'nin ve Fransız nörobiyolog Jean-Pierre Changeux'nün çalışmaları gelir (Houdé ve Mazoyer 2003: 284). Bu bilim insanları ve araştırmacılar da farklı yönlerden, bugünkü modern bilişsel bilimlerin oluşmasına katkı sağlamıştır.

Akademi dünyasında son yıllarda sıkça karşılaşılan "disiplinler arası", "multidisipliner" ve "interdisipliner" gibi nitelendirmeler, bilimsel düşüncede ortaya çıkan yeni bir takım yönelişlerin ve akademide oluşan

yeni bir takım ihtiyaçların göstergesidir. Bu yöneliş yirmi birinci yüzyılda insanı, onun içinde yaşadığı evreni ve insanın kendi içindeki evreni daha kuşatıcı biçimde anlama ve anlamlandırma ihtiyacından kaynaklanıyor. Son yıllarda sıklıkla gündeme gelen "disiplinler arası" çalışmalar, çıkış noktaları itibarı ile bazı farklılıklara sahip olsa da, birden fazla disiplini bir araya getirmeleri yönüyle ortaktır. Gerek insanî bilimlerde gerekse doğa bilimlerinde bir araya gelen disiplinler, belli bir konuyu birden fazla disiplinin dikkati, yöntemi ve terminolojisiyle inceliyor. Örneğin sosyoloji ile ilişki kurduğunda edebî metinler, metnin yazıldığı döneme ait toplumsal şartlar özelinde okunmaktadır. Edebiyatın bilişsel bilimler (felsefe, dilbilim, antropoloji, yapay zekâ, nöroloji ve psikoloji) ile kurduğu ilişkiler de, edebî metinlerin yeni bakış açıları ile okunmasını sağlamış; edebî metinler, bilişselliğimizin işleme prensiplerini anlamamızı sağlayan bir süreç olarak ele alınmaya başlanmıştır.

Edebiyatın ve edebî metinlerin bilişsel bilimlerle kurduğu ilişki, birçok disiplinler arası alanın ortaya çıkmasını hazırladı. Bunlardan "bilişsel yazın çalışmaları" çatı terim olarak kabul edilebilir. Alan Richardson bilişsel yazın çalışmalarını "aktif – fakat çoğunlukla bilinçdışında – bulunan ve davranışlarımızı anlamlandırmamızı sağlayan zihinsel süreçlere dair artan bir ilgi" biçiminde tanımlar (Richardson 2004: 2). Bunun yanında bilişsel yazınbilim/bilişsel poetika[1], bilişsel anlambilim, bilişsel üslup

1 "Cognitive poetics" için Türkçe'de henüz tam bir karşılık bulunmamaktadır. "Cognitive poetics" için en uygun karşılığın "bilişsel yazınbilim" olacağı kanaatindeyiz. "Poetics" karşılığı olarak "yazınbilim"i kullanmamız, sözcüğün "poetika" biçimindeki çevirisinin bir kavram karmaşası yaratmasını önlemek içindir. Orhan Okay'ın (2009: 18) tarifiyle poetika, "şiire dair her meseleyle uğraşan bilim alanıdır". Bununla birlikte Türkçe'de yazınsal bir terim olarak "poetika", bir şairin şiir sanatına dair görüşlerini içeren manifestosu, biçiminde tanımlanabilir. Bu anlamda, örneğin Ahmet Haşim'in, Necip Fazıl'ın ve İsmet Özel'in poetikalarından söz edilebilir. Böylelikle Türk edebiyatı tarihi ve terminolojisinde "poetika", büyük oranda *şiir*i ilgilendiren bir terime dönüşmüştür. Bununla birlikte *cognitive poetics* adlandırmasını ilk kez kullanan Reuven Tsur *poetics* kavramını şiir ve algıya dair geliştirdiği kuramı için kullanmış olsa da, bugün *cognitive poetics* "bilişsel bilimlerin araçlarının (yöntem ve yaklaşımlarının) edebiyata uygulandığı disiplinler arası bir alan" olarak değerlendirilmektedir (Tsur 2008: 1). Böylece bugün *cognitive poetics* birçok konuyu ele alacak biçimde genişlemiştir: Bu konular arasında kavramsal metafor incelemeleri, romanın dünyası, bağlamsal bilginin taslakları, edebî metnin bileşenlerinin ön alana alınması ve tema haline gelmesi, edebî türde sınırların ortadan kalkma biçimleri yer almaktadır (*Handbook of Cognitive Linguistics*, Ed. by Ewa Dabrowska, Dagmar Divjak, Walter de Gruyter, 2015). Bu nedenle "cognitive poetics"in en uygun çevirisinin "bilişsel yazınbilim" biçiminde olacağı düşünülmektedir.

çalışmaları/biçembilim, bilişsel dilbilim, nöroestetik gibi alanlardan her biri de edebiyatı ya doğrudan ya da dolaylı biçimde ilgilendirmektedir.

Edebiyat, yaratıcı bir sanat faaliyeti olması yönüyle, deha kavramını da gündeme getirir. Yaratıcı dehâ, bu dehânın ortaya çıkma süreci ve dehâ ile insan beyni arasındaki ilişkinin büyüleyici yönü her dönemde insanın ilgisini çekmiştir. Orhan Veli'nin ifadesiyle "yaratıcı faaliyetimiz", ilk zamanlardan bugüne insanın birçok alanda üretken olmasını sağlamış, bilimde yeni icatların önünü açarken, sanatta yeni eserlerin verilmesine de zemin hazırlamıştır (Kanık 1953: 11). Bu çalışma, geçtiğimiz yüzyılın sonunda, 1990'larda *Decade of the Brain* olarak bilinen dönemde meydana gelen gelişmelerin ve beyinle ilgili elde edilen yeni bilgilerin ışığında bir şiir okuması gerçekleştirmeyi amaçlıyor. Peki, yaratıcı dehâ ile beynimiz arasındaki ilişki hakkında daha çok şey bilmemiz neden önemli olsun? Nancy Andreasen'in *The Creative Brain* için verdiği bir mülakaatta söylediği gibi,

> Yaratıcı insanlar medeniyetin gelişmesi için birer kaynak özelliği taşırlar. Newton, James Clark Maxwell, Michael Faraday, Nikola Tesla... Onlar bize elektriği, magnetik çekimi ve otomobili hediye ederken, sanayi devriminin de temellerini atmışlardır. Bugün gündelik hayatımızda hazır halde bulduğumuz bütün bu şeyleri, bu bilim adamlarının katkısı olmadan elde etmemiz imkânsızdı. Ya bunların hemen yanıbaşında, Mozart'ın bize verdiklerini, Shakespeare'in bize kattıklarını düşünün. Bütün bunların büyüleyici olmaması mümkün mü? (Andreasen 2014).

Türkiye'de, özellikle Türkoloji ve Türk Edebiyatı çerçevesinde yapılan bilişsellik çalışmalarının yeniliği düşünülecek olursa, bu noktada akla gelebilecek bazı soruları sormakta fayda olabilir: "Bilişsel yazınbilim", "bilişsel yazın eleştirisi" ve "bilişsel dilbilim" gibi alanlar, "edebiyat kuramı", "edebiyat eleştirisi" ya da "edebî metin incelemesi"ne bir alternatif oluşturma iddiası mı taşımaktadır? Bilişsel bilimler ve edebiyat arasında oluşan disiplinler arası çalışma alanlarının yöntem ve teknikleri, yalnızca insan beyninin nörolojik yapısına dair elde edilen bulguların yazınsal metne uygulanmasından mı ibarettir? Bilişsel edebiyat çalışmaları, geleneksel retoriğe ait kavramların yeni bir yorumundan mı ibarettir? Yoksa gerçek anlamda, yazınsal süreci ve insan bilişselliğinin yazın ile olan ilişkisine dair tatmin edici yorumlara ulaşmamızı sağlayabilecek özgün bir

kuramsal bir çerçeveye mi sahiptir? Bu çalışma, aynı zamanda bu sorulara mütevazı bazı cevaplar bulabilmeyi de amaçlıyor.

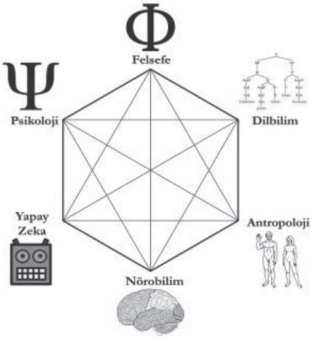
Yirminci yüzyılda psikolojide meydana gelen gelişmeler ve özellikle William James, Sigmund Freud ve Henri Bergson'un çalışmaları, insan beyninin işleme prensipleri hakkında önemli bilgilere ulaşmamızı sağladı. Bergson'un "bellek" ve "dureé" kavramlarına dair dile getirdiği görüşleri, Freud'un psikanalitik yaklaşımı ve rüya yorumları ile James'in bilinç akışına dair tesbitleri, "bilinç", "algı", "bellek", "rüya" ve "zaman" kavramlarının yeni perspektiflerden ele alınmasını sağladı. Bergson, "telepati" ve "sezgi"nin nasıl oluştuğunu ve bunların beynimizdeki hangi işleme mekânizmalarına karşılık geldiğini araştırdı. James, beynimizin kronolojik olarak değil ileri-geri sıçramalar yoluyla çalıştığını ortaya koyarken; Freud bilinçaltına bastırdığımız duygularımızın bulunduğunu, bu duyguların değişerek şiir haline geldiğini söyledi; böylece geçtiğimiz yüzyılda insan bilişselliğine dair ulaşılan bilgiler, daha sonra oluşacak bilişsellik çalışmalarını hazırlamış oldu.

Yirminci yüzyılda bilişsellik araştırmaları için önem taşıyan bir başka gelişme "Bilişim Devrimi" oldu.[2] Bilişim devrimi, bilişsel bilimlerin öneminin artmaya başladığı 1950'lerde ortaya çıkan entelektüel bir hareketin adıdır. Bilişsel bilimler olarak bilinen bilgisayar bilimleri, yapay zekâ ve nörolojinin ortaya çıkmaya başladığı bu dönem, aynı zamanda psikoloji, antropoloji ve dilbilimin de kendini yeniden tanımladığı yıllardır (Miller 2003: 141). Bu dönemde, örneğin psikolojide gözleme dayalı davranışçılıktan içsel olan bilişselliğe doğru bir yöneliş görülmüş ve bilişsel süreçlerin önemi vurgulanmıştır (Louwerse 2009). Bilişim devrimiyle birlikte sayıları gittikçe artan beyin ve bilişsellik araştırmaları, sanat eserlerini ve şiiri, bilişsel yönleriyle incelemeye başlamıştır. Örneğin yazınsal dilde karşımıza çıkan ve geleneksel retorikte bir söz sanatı olarak kabul edilen "metafor", bilişsellik çalışmalarında bilişsel bir süreç olarak ele alınmaya; edebî metin de sanatçı, metin ve okurdan kaynaklanan algı ve bilişsellik süreçleri bakımından incelemeye başlandı; böylece edebî metin, 1950'lerle başlayan bilişim devriminin ardından, zamanla, insan bilişselliğinin bir faaliyet alanı olarak algılanmaya ve bu açıdan incelenmeye başlanacaktır.

2 Bilişim Devrimi ile ilgili olarak, Bkz. Alan Richardson & Gerard Steen, "Literature and the Cognitive Revolution: An Introduction", *Poetics Today*, 23: I, Spring 2002, 1–8; George A. Miller, "The Cognitive Revolution: A Historical Perspective", *TRENDS in Cognitive Sciences*, Vol.7 No.3, March 2003, 141–144.

Bilişim devriminin yaşandığı 1950'li yıllar edebiyat dünyasında da kuramsal bazı dönüşümlerin yaşandığı bir zaman dilimidir. Bu dönemde Jacques Derrida fenomenolojiyi sorgulayarak yapısökümcülüğün temellerini atmış; dilbilimci Roman Jakobson kuramsal eserlerini yazmaya başlamıştır. 1950'ler aynı zamanda bazı araştırmacıların postmodern edebiyatın başlangıcı saydığı, Samuel Beckett'in *En attendant Godot* adlı oyununu, Allen Gingsberg'in *Howl* şiirini, William Burroughs'nun *Le festin nu* adlı romanını yayımladığı zaman dilimidir; böylece edebiyat dünyasında önemli gelişmelerin yaşandığı bir dönemle, bilişsel bilimlerin kuramsal çerçevesinin oluşmaya başladığı süreç aynı zaman düzleminde bir araya gelmiştir.

1960'larda Harvard Üniversitesi'nde "cognitive studies", Carnegie-Mellon'da ise "information-processing psychology" olarak anılan çalışmalar, 1970'lerde "Alfred P. Sloan Foundation"ın da dahil olmasıyla, kuramsal bir zemine kavuşma fırsatı yakalar. Bu vakıf, nöroloji adında yeni bir alan için başarılı bir destek programını bitirdiğinde, vakfın çatısı altında yer alan Steve White ve Al Singer, bir sonraki adımın beyin ile zihin arasındaki boşluğu doldurmak olacağını öngörmüşlerdi; böylece bilişsel bilimler beyin ile zihin arasındaki ilişkileri düzenleyen disiplinler arası bir çalışma alanı olarak belirlenmiştir (Miller 2003: 143).



1978'de bilişsel bilimler. İki disiplinin birleştiği her bir çizgi, 1978'de oluşmuş olan disiplinler arası araştırma alanlarını göstermektedir (Miller 2003: 143).

Bilişsel bilimler, zamanla insan bilişselliğinin karmaşıklığını çözme yolunda atılabilecek bazı adımlar için umut verici ve kapsayıcı bir terime dönüşmüştür. Bu dönemde yapılan çalışmalar, bilişsel yazın araştırmala-

rının, edebî sanat eserinin bilişsellikle olan ilgisini inceleyen disiplinler arası bir alan olmasına zemin hazırlamıştır. Miller'ın tablosunda görüldüğü gibi aslında bilişsel bilimler, altı temel alanı birbirine bağlamakta ve bu sayede disiplinler arası çalışma alanlarının ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda bilgisayar bilimleri ve dilbilim bilgisayar dilbilimi ile birbirine bağlanırken, dilbilim ile psikoloji psiko-dilbilimi ortaya çıkarmış, antropoloji ve nöroloji de beynin evrimi ile ilgili çalışmalar aracılığı ile birbirine bağlanmıştır. Böylece temel bilimler arasındaki bu türden etkileşimler disiplinler arası çalışma alanlarını meydana getirmiştir. Bilişsel yazın araştırmaları, sonraki yıllarda bilişsel bilimlere bağlanırken, aslında başından beri bilişsel bilimler olarak adlandırılan felsefe, psikoloji, nöroloji ve dilbilimin metot ve terminolojilerini kullanarak kendine özgü disiplinler arası bir alan olarak ortaya çıkacaktır.

Bilişsellik çalışmalarında diğer bir dönüm noktası 1980'li yıllardan itibaren bilişsel dilbilim çalışmalarıyla birlikte kendisini göstermeye başlamıştır. George Lakoff ile Mark Johnson'ın 1980'de yayımladıkları *Metaphors We Live By* adlı çalışmalarında yazarlar, edebî dilde de yaygın biçimde kullanılan metaforların, aslında gündelik dilde çok zengin bir karşılığı olduğunu ortaya koydular. Lakoff ve Johnson, sonradan "kavramsal metafor kuramı" adıyla anılacak kuramlarında, metaforların anlamlandırılmasının bizim onları kavramsallaştırmamız sayesinde gerçekleştiğini öne sürerler. Lakoff ile Turner'ın birlikte kaleme aldığı *More Than Cool Reason* başlıklı çalışmalarında ise yazarlar, şiirsel metaforlar üzerinde durarak, şiirsel dilde şairlerin metaforları dönüşüme uğrattığını ve onları özel bir işlemden geçirerek dönüştürdüklerini söylerler. 1980'lerde bilişsellik çalışmaları özellikle "metafor" kavramı çevresinde biçimlenirken, bu çalışmalar sonradan yapılacak bilişsellik çalışmalarına da önemli bir kaynaklık teşkil edecektir. 1980'lerden itibaren oluşmaya başlayan bu süreci Alan Richardson şöyle özetler:

> 1980'lerde Reuven Tsur, Norman Holland, Mark Turner, Robert de Beaugrande gibi araştırmacılar, beyin ve bilişsellik alanındaki yeni çalışmalar sayesinde ortaya çıkan ruhbilimsel modeller ışığında, yazın kuramları, eleştiri ve metin incelemesinin köklü bir biçimde yeniden ele alınması gerektiğine işaret ettiler. Bu araştırmacılar, uzunca bir süre edebiyat çevrelerinde (özellikle akademide) önemli bir karşılık bulamadı. Bununla birlikte, 1990'larda küçük fakat istikrarlı bir biçimde gerçekleşen akademik toplantılar ve internet üzerinden bilginin hızlı biçimde paylaşımı sayesinde, coğrafî ve entelektüel bakımdan

> farklılıklara sahip olmakla birlikte, nörobilim ve beyin çalışmalarına ilgi duyan edebiyat araştırmacıları dinamik bir grup oluşturmaya başladı (Richardson 2004: 1).

Bilişsellik çalışmaları 1990'larda farklı bir ivme kazanmış ve bu çalışmalar 1990'dan 2000'e uzanan zaman diliminin "Beynin 10 yılı" (Decade of the Brain) olarak adlandırılmasını sağlamıştır.[3] Bu dönemde özellikle – ABD başta olmak üzere – nöroloji ve beyin araştırmalarının devlet ve hükümetler düzeyinde destek görmesi, bu alandaki bilimsel araştırmaların da hem nitelik hem de nicelik bakımdan artmasını sağlamıştır. ABD'de *Modern Language Association* bünyesinde kurulan *Cognitive Approaches to Literature* adlı tartışma grubu, Richardson'ın sözünü ettiği küçük fakat istikrarlı biçimde gerçekleşen akademik toplantıların başında gelmektedir. Yazın ve bilişsellik arasındaki ilişkilerin tartışıldığı bu grup 1999'da başladığında, toplantılara katılanların sayısı 250 iken, 2009'daki toplantılara 700; 2013 yılındaki toplantılara ise 1200 araştırmacı katılmıştır (Zunshine 2015: 1).[4] Bu da akademisyenlerin bilişsel yazın araştırmalarına gösterdikleri ilginin zamanla ciddi bir artış kaydettiğini göstermektedir.

Bilişsel yazın araştırmaları, 2000'li yıllarda kurumsal ve kuramsal zemininin oluşturma yönünde önemli adımların atıldığı ve dikkat çekici araştırmaların yapıldığı başka bir zaman dilimi olmuştur. Lisa Zunshine, *Why We Read Fiction* adlı çalışmasında "bellek kuramı"ndan hareketle, okuma eylemini varoluşumuza bağlayacak sorular yöneltirken, Lisa Cohen *New York Times*'taki *Next Big Thing: Knowing They Know That You Know* başlıklı yazısında edebiyat dünyasında son yıllarda meydana gelen en heyecan verici alan olarak *bilişsellik çalışmaları*nı gösteriyordu. Cohen ma-

3 *Decade of the brain* ile ilgili olarak, Bkz. Jones, E. G., L. M. Mendell (1999) "Assessing the Decade of the Brain", *Science*, Apr 30; 284 (5415): 739; P. N. Tandon (2000) "The Decade of the Brain: A Brief Review", *Neurology India*, 48, 199–207.

4 *Pacific and Modern Language Association* tarafından düzenlenen yıllık konferansta *Cognitive Approaches to Literature* başlığıyla yer alan panelde Julia Susana Gomez, *The Vermont Notebook as Collaborative Hybrid: A Cognitive Poetics of Reading* başlıklı sunumunda yazınsal dil ile bilişsel süreçler arasındaki ilişkiyi irdelemiştir. MLA Konferansı'nda (Ocak 2016) ise, *The Aging Brain in Literature* başlığıyla yer alan panelde Jeffrey Blevins *Eliot's Brains* ile T. S. Eliot'un şiirlerinde bilişselliğini tartışırken; *Goethe and Cognitive Science, Cognition and Gothe* başlıklı panelde Christian P. Weber, *Cognitive Problems in Faust* başlıklı sunumu ile Faust'taki bilişsel problemlere temas etmiş; Frederick Amrine, *Goethe and Schiller as Pioneers of Embodied Cognition* başlıklı sunumuyla, Goethe ve Shiller'in, bugün modern bilişsellik kuramlarından biri olarak kabul edilen cisimleşen bilişsellik kuramının öncülerinden olduklarını vurgulamıştır.

kalesinde edebiyat araştırmacılarının bilişsel bilimler ve nörolojiden gittikçe daha fazla yararlandığı vurgulanırken, edebiyat araştırmacılarının ve bilişsel bilimcilerin, "Neden roman okuyoruz?, Gerçekte var olmadığını bildiğimiz karakterler bizi neden bu kadar heyecanlandırıyor?, Okurken zihnimizde hangi bilişsel süreçler etkinleşiyor?, türünden sorulara cevap bulmak için bu disiplinlerden yararlandığını yazıyordu (Cohen 2010). Aynı yıl aynı gazetenin başlattığı *Can 'Neuro Lit Crit' Save the Humanities* tartışması, bu alandaki ünlü araştırmacıları bir araya getirdi. Burada, William Pannapacker, sosyal ve insanî bilimlerde gerçekten söylendiği gibi bir devrim olacaksa, bu devrimin, sosyal bilimcileri doğa bilimcilerine dönüştürerek olamayacağını söyleyerek, bilişsel yaklaşıma temkinli yaklaşmakla birlikte, insan bilişselliğinin önemine de vurgu yapar:

> Biz bu filmi daha önce de izledik. Çünkü geçmişte de, edebiyat araştırmacılarını amatör birer tarihçi, sosyolog ve felsefeci yapmaya çalıştık. *The Next Big Thing*, öyle görünüyor ki, insanları edebiyatı daha dikkatli okumaya, iyi yazmaya ve diğer sanatlarla birlikte edebiyatı da takdir etmeye çağırarak gerçekleşecek. Bu, diğer birçok kuramsal yaklaşımın yanı sıra, insan bilişselliğinin daha iyi anlaşılmasını da sağlayacaktır (Pannapacker 2010).

İnsan bilişselliğinin daha iyi anlaşılması edebiyat için tam olarak ne anlama gelmektedir? Daha önemlisi, bu çalışmalar bize edebiyat ve edebî metin ile bilişsellik ilişkisi kapsamında hangi açılımları sağlamaktadır? Son yıllarda yapılan beyin araştırmaları, edebiyatı ve edebî metnin üretim ve alımlanma süreçlerine dair ciddi bazı sonuçlara ulaşmamızı sağladı. Washington University, St. Louis'de yapılan bir araştırma okurların, anlatı metinlerini anlamak ve hatırlamak için, kendi bilgilerini metindeki bilgi ile uyumlu hale getirdiklerini gösterdi (Zacks 2009). Goldman'ın aktardığına göre, Stanford Üniversitesi'nde yapılan disiplinler arası bir diğer araştırma, nörobiyologları, radyologları ve edebiyat araştırmacılarını bir araya getirdi (Goldman 2012). Natalie Phillips'in öncülüğünde yürütülen projede, fMRI (fonksiyonel Manyetik Rezonanz Görüntüleme)[5] tekniği kullanılarak Jane Austen'in romanlarının okunması sırasında beyin-

5 fMRI ile ilgili olarak, Bkz. Nikos K. Logothetis "What we can do and what we cannot do with fMRI", Vol 453j12 June 2008, 869–878; Stuart Clare, Functional MRI : Methods and Applications, University of Nottingham for the degree of Doctor of Philosophy, October 1997.

de ateşlenen sinir hücreleri gözlendi. Deneyde katılımcılardan, önce, bir kitapçıda yapılana benzer bir serbest okuma gerçekleştirmeleri, ardından bir sınava hazırlanır gibi yakın okuma yapmaları istendi. Phillips'e göre, yakın okuma sırasında beyindeki kan akımında genel olarak gerçekleşen yükselme, edebî metnin okunması sırasında birden fazla karmaşık bilişsel fonksiyonun etkin hale geldiğini gösteriyor. Bunun yanında serbest okuma sırasında kan akımındaki artış, beynin farklı bölgelerinde gerçekleşti. Böylece farklı amaçlarla yapılan okumalardan her birinin, beyinde farklı bir bilişsel düzenin/yapının ortaya çıkmasını sağladığı görüldü. Philips'in ifade ettiği gibi, böylece, "nörolojik çalışmalar, bilincimizin sanat eseri karşısında takındığı tavrı göstermesi bakımından önem arz ediyor".

Bilişsel yazın çalışmaları çerçevesinde oldukça yakın geçmişte ortaya çıkan yaklaşımlardan biri olan "Neuro Lit Crit" nörolojinin verilerini yazınsal metinlere uygular. Gary Johnson (2008) edebiyatta yeni ortaya çıkan bir alt tür olarak nitelendirdiği "neuronarrative"den söz ederken, Marco Roth (2009) neuronovels anlatıları üzerinde yoğunlaşmıştır. Ortega ve Vidal'ın belirttiği gibi, "bu anlatıların ayırıcı özelliği, nörobilişsel anlatımı, anlatının merkezine yerleştirmeleri ve bu anlatımı olay örgüsünün bir unsuru olarak kullanmaktan çok, anlatıyla özdeş bir üslup özelliği olarak kullanmalarıdır" (2013: 328). Neuro Lit Crit, edebiyatı ve yazınsal metinleri adeta "nörolojik gerçekleri somut bir platformda dile getiren bir varlık alanı" olarak görür (Ortega ve Vidal 2013: 330). Jonah Lehrer *Proust was a Neuroscientist* başlıklı dikkat çekici çalışmasında Marcel Proust'un bir sinirbilimci olduğunu söylerken, yazarın romanlarını yazarken insan zihninin çalışma prensiplerini yakından bildiğini aktarır. Lehrer'e göre, Gertrude Stein, Walter Whitman, George Eliot, Virginia Woolf, Paul Cézanne, Igor Stravinsky ve Auguste Escoffier gibi yazarların tamamı, yalnızca bugünkü nörolojinin keşiflerini öngörmekle kalmadılar; aynı zamanda bilimin, insan zihnine dair ancak bugünlerde ulaştığı somut – gerçek ve elle tutulur – bilgileri de öngördüler (Lehrer 2007: ix). Ortega ve Vidal'in aktardığına göre, örneğin Marcel Proust, "hafızanın değişkenliğinden söz ederken, koku ve tat duyularımız aracılığıyla son derece yoğun deneyimler yaşayabileceğimizi, hatırlamanın insanın o anda içinde bulunduğu an ve yaşadığı ruhsal durumla yakından ilişkisi olduğunu da söylüyordu ve Lehrer'e göre bütün bunlar, yirmi birinci yüzyılda nörobilimcilerin deneysel biçimde gösterdikleri gerçeklerdi" (2013: 330).

Son yıllarda sanat ve insan beyni arasındaki ilişkiyi inceleyen disiplinler arası alanlardan biri olan nöroestetik[6], sanat ve estetiğin nöral temellerini araştırmaktadır (Zeki 2004: 13). Güzellik ve estetik değer kavramlarının, Immanuel Kant'ın *Critique of Aesthetic Judgement*'ı ile birlikte alıcı açısından araştırılmaya başlandığını kaydeden Kawabata ve Zeki beyin üzerinde bir güzellik araştırması gerçekleştirmiştir (2004). Bununla birlikte nöroestetiğin yaklaşımı ve bulguları bazı tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Bu alanın estetiğe yaklaşımı ve güzellik kavramını indirgemeci bir yaklaşımla ele aldığına dair eleştiriler akademik çevrelerde tartışılmaktadır (Ball 2013).

Bugün bilindiği gibi tıp alanında, özellikle beyin inceleme yöntemlerinde yaşanan gelişmeler, bu gizemli organın sırları hakkında ufuk açıcı bilgilere ulaşmamızı sağlamıştır. Bu tekniklerden MRI ve fMRI teknikleri, beyindeki hareketleri ve ateşlenmeleri izleme olanağı vermektedir. Bugün MRI teknolojisinin en heyecan verici uygulamalarından biri olarak gösterilen fMRI, beyin fonksiyonlarının görüntülenmesini sağlayan bir tekniktir. Bu tekniğin şiir yaratma süreçlerine uygulandığı en son çalışmalardan biri ABD'deki bir grup araştırmacı tarafından gerçekleştirilmiştir. National Institute of Health bünyesinde çalışan Siyuan Liu'nun öncülüğündeki araştırmacılar, fMRI tekniğini kullanarak, genç şairler ile deneyimli şairlerinin dil kullanımı ve yaratma süreçlerini karşılaştırmalı bir biçimde incelemişlerdir. Bu çalışma, özgün bağlantılar kuran deneyimli şairlerin, yaratma sürecinde, genç şairlere kıyasla şiirsel değeri daha yüksek metinler yarattıklarını ortaya koymuştur (Liu 2015: 3367). Böylece bugün edebî metni yaratma süreçleri gelişmiş tekniklerle incelenmekte ve bu çalışmalar yaratma sürecin dair önemli ipuçlarına ulaşmamızı sağlamaktadır.

Bu çalışma bilişsel yazın araştırmalarının dikkatlerini kullanarak, İkinci Yeni şiirinin bir yakın okumasını yapmayı amaçlıyor. Yeni biçimlenmeye başlayan bilişsel yazınbilimin bazı soru işaretlerini beraberinde getirmesi çok doğal. Bununla birlikte okurların çıkış noktamızı ve kitabın satır aralarında verilmek istenen mesajı paylaşacağını umuyoruz. Çünkü insan bilişselliğinin sistematik biçimde incelenmesini amaçlayan bilişsel bilimin zihnin estetik boyutlarıyla da ilgilenmesi kaçınılmazdır.

6 Nöroestetik ile ilgili olarak, Bkz. *Neurology of the Arts: Painting, Music, Literature,* Ed. F. Clifford Rose, Singapore: World Scientific Publishing Co. 2004; G. Gabrielle Star, *Feeling Beauty The Neuroscience of Aesthetic Experience*, Cambridge, Mass. MIT Press, 2013.

1. BÖLÜM

BİLİŞSELLİK KURAMLARI

Bilişsellik çalışmaları, sanatsal üretimi ve alımlamayı insan bilişselliğinin ortaya koyduğu birer süreç olarak okuduğundan, bir varlık alanı olarak edebî sanat eserinde insan bilişselliğinin kodlarını araştırır. Eğer bilişsel yazın araştırmaları disiplinler arası bir çalışma alanı olarak kabul ediliyorsa, bu alanın kapsam ve ilgi alanının dayandığı kuramsal zemin de ortaya konmalıdır. Ancak bilişsel yazın araştırmalarının kaynaklarını tesbit etmek zannedildiğinden daha zor bir uğraş gibi görünüyor. Bunun nedeni, bilişsel yazın araştırmalarının bilişsel nöroloji ve edebiyatı bir araya getirmesinin yanında, edebiyat kuramının farklı dönem ve bakış açılarını da bünyesinde toplamasıdır. Bugün bilişsellik çalışmalarının ilgilendiği konuların başında gelen metafor, antik Yunan'dan bu yana edebiyat kuramının da konusu olmakla kalmamış, bilişim devrimi ile birlikte, bilişsel psikoloji ve felsefenin de ilgi alanı haline gelmiştir. Bu da, disiplinler arası bir özelliği olan bilişsel yazın araştırmalarının metafora yaklaşımını standart bir yöntem çerçevesinde bir araya getirmeyi güçleştirmektedir. Ellen Spolksy'e göre, bilişsel yazın araştırmaları, bir yandan postyapısalcılığı destekleyip genişletirken, diğer yandan felsefe, psikanalizm ve kültür kuramcıları tarafından incelenen konulara açıklık getirmektedir (2002: 43). Bilişsel yazın araştırmaları bir tek yöntemden hareket eden statik bir alan değil, beyin araştırmaları ve nörolojide elde edilen veriler ışığında kendisini sürekli yenileyen ve yeni veriler ışığında genişleyen dinamik bir yaklaşımlar bütünü olarak görülmelidir.

Metafor ve figüratif dile ait söz sanatları, Doğu geleneklerinde de derinlemesine incelenmiştir. Türk, Fars ve Arap geleneklerinde söz sanatları ve sözün değerinin çok ciddi biçimde ele alındığı görülür (Bilgegil 1989). İslam öncesi Arap yarımadasında şiirin vazgeçilmez önemi düşünüldüğünde, söz sanatlarının ne kadar önemsendiğini tahmin etmek zor olmasa gerektir. Söz ve söze ait sanatlı kullanımlar Kur'an ile birlikte zirve

noktasına ulaşır. "Böylece Kur'an'ın icâzı ve mecazları üzerinde [yapılan] çalışmalar, bir belâgat ilminin ortaya çıkmasına sebep ol[muştur]" (Diriöz 2002: 255). Böylece Kur'an kaynaklı çok güçlü bir söz ve belagat geleneğinde ortaya çıkmıştır. Ayrıca bugün Batı'nın sistemli biçimde incelediği dil ve söze ait olgu ve kavramların en önemli kaynakları, Doğu ve İslam medeniyetinin ürettiği düşünce mekânizmalarıdır. Örneğin yirminci yüzyıl modern metin dilbilim çalışmaları, dokuzuncu yüzyıl İslam bilginlerinin görüşlerinden kaynaklanmıştır.

Bununla birlikte, yukarıda bilişsel yazınbilim çalışmalarının tarihçesinde de görüldüğü gibi, çağdaş bilişsellik kuramları, Batı'da belli bir gelişim çizgisi takip eden sistemli araştırmalar sonucunda ortaya çıkmış; Batı'daki bu çalışmalar, pozitif bilimlerde yaşanan gelişmelerin de etkisiyle, dile ait kavramların insan zihni ile olan bağlantıları konusunda daha sistemli yaklaşımlar geliştirebilmişlerdir. Çağdaş bilişsellik kuramlarından "kavramsal metafor kuramı", "cisimleşen bilişsellik kuramı" ve "şema (bilişsel çerçeve) kuramı" da, bizim çalışmamızda kuramsal çerçeveyi teşkil edecektir.

Kavramsal Metafor Kuramı

Kavram, "bir nesnenin veya düşüncenin zihindeki soyut ve genel tasarımı" biçiminde tanımlanır. TDK sözlüğünde "metafor"un karşılığı "mecaz" olarak verilmekte; mecaz ise, "bir ilgi veya benzetme sonucu gerçek anlamından başka anlamda kullanılan söz" ve/veya "bir kelimeyi veya kavramı kabul edilenin dışında başka anlamlara gelecek biçimde kullanma" biçiminde tanımlanmaktadır (Akalın 2011: 1641). Metaforun tanımından hareket eden Schane, "metaforun bir dil olayı – bir söz sanatı" olarak kabul edildiğini aktarır (2006: 73). Ardından Shakespeare'in *As You Like It* adlı eserinde geçen şu dizeleri hatırlatır:

> All the world's a stage,
> And all the men and women merely players;
> They have the exits and their entrances,
> And one man in his time plays many parts,
> His acts being seven stages.
> (Shakespeare, "Act Second Scene Seven", *As You Like It* 42)

Schane'e göre, "Shakespeare burada insanın yaşam(a) hâlini/insanlık durumunu bir tiyatro oyunculuğuna benzetir. Bu, bir oyun yazarından beklenmeyecek bir metafor değildir (Shane 2006: 73). Dünya bir sah-

nedir; bizler de yalnızca oyuncular. Biz, hayatta karşılaştığımız değişik olaylar sırasında, başlangıçlar ve bitişler yaşarız. Ayrıca öğrenci, ebeveyn, çalışan gibi farklı kişilik ve kimliklerimizi düşünecek olursak, yaşamımız boyunca çok farklı rollere bürünürüz. Yaşamımızın her bir önemli bölümü, sürekli gelişim halindeki bu oyunda bir sahneye denk gelir (...) İşte Shakespeare'den alınan yukarıdaki beş dize, HAYAT BİR OYUN SAHNESİDİR kavramsal metaforunu meydana getirir". Hayat gibi soyut karakterli bir kavramın, daha somut karakter taşıyan oyun sahnesine benzetilerek açıklanması, bugünkü modern "kavramsal metafor kuramı"nın temelini teşkil etmektedir.

Bilişsellik çalışmalarında metafor yalnızca bir söz sanatı olarak değil, insan bilişselliğinin temel işleme mekânizmalarından biri olarak değerlendirilir (Lakoff ve Johnson 1980; Gibbs 1994; Stockwell 2002). Kavramsal metafor, "bir düşüncenin veya kavramsal alanın, başka bir düşünce veya kavramsal alan açısından anlamlandırılması" olarak tanımlanabilir. Lakoff ve Johnson, dil, metafor ve kavramlar dünyası arasındaki ilişki ve etkileşime yeni bir bakış açısıyla yaklaşmamızı sağlar:

> Metafor birçoğuna göre şiirsel imgelemin bir ürünü veya gündelik dilden ziyade özel bir dile ait olan bir söz sanatıdır. Ayrıca çoğunlukla dilin bir karakteristiği, düşünce ve eylemlerden daha çok sözcüklerle özdeş biçimde algılanır. Bu nedenle birçok insan, metaforları kullanmadan pekâlâ iletişim kurabileceklerini düşünür. Biz, bunun aksine, metaforların gündelik hayatımızda, yalnızca dilde değil aynı zamanda düşünce ve eylemlerimizde de çok yaygın biçimde kullanıldığını tesbit ettik. Aslında bizim düşünce ve eylemlerimize şekil veren temel kavramsal sistemimiz, önemli ölçüde metaforik bir yapıya sahiptir (Lakoff ve Johnson 1980: 3).

1980'lerde metaforun yalnızca bir söz sanatı değil, aynı zamanda düşünce ve kavram dünyamızı biçimlendiren bir süreç olarak tarif edilmeye başlanması, bilişsel dilbilim çalışmalarında bir dönüm noktası oldu. Lakoff ve Johnson, kuramlarını desteklemek için gündelik dilde kullanılan birçok örneği de sıralıyordu. Örneğin VAKİT NAKİTTİR bir kavramsal metafordu. Bu, bilişselliğimizde zamanı para ile kavramsallaştırdığımızı gösteriyordu. Öte yandan "dilsel metafor", bir kavramsal metaforun dilsel gösterimi idi; "vaktini boşa harcama" türünden bir cümle de, VAKİT NAKİTTİR kavramsal metaforunun dildeki gösterimidir.

"Kavramsal metafor kuramı"nda, kavramsal metafor ve dilsel metafor birbirinden ayrılır. Kavramsal metafor, bir düşünce veya kavramsal alanın soyut gösterimidir. Lakoff ve Turner'ın ortaya attığı iddialardan ilki, şiir dilinde kullanılan kavramsal metaforların aslında gündelik dilde de var olduğu; ikincisi metafora bağlı yaratıcılığın, şairlerin kavramsal metaforları değiştirirken kullandıkları dört kavramsal söz sanatının sonucu olduğudur (1989). Bunlar "açımlama", "ayrıntılandırma", "sorgulama" ve "birleştirme" olarak belirlenmiştir.

Bilişsellik çalışmaları bakımından bilişsel bir yaratıcılık süreci, yazınsallık bakımdan da şiirde anlamın ifadesinde ve oluşmasında kullanılan bir unsur olarak "metafor", bilişsel yazınbilim çalışmalarının merkezindedir. Genellikle soyut olarak düşünülen bir "hedef alan", insanın bilişselliğinde, çoğunlukla fiziksel/cisim değeri olan diğer bir "kaynak alan" ile özdeşleştirilir. Örneğin bilişselliğimiz "hayat" kavramını, yukarıdaki ilk örnekte açıkladığımız HAYAT BİR OYUN SAHNESİDİR metaforunu hatırlatacak biçimde, "yol/yolculuk" kavramıyla da özdeşleştirmekte; bu da, diğer yaygın bir kevramsal metaforu, HAYAT BİR YOLDUR/YOLCULUKTUR kavramsal metaforunu ortaya çıkarır.[7] Bu metaforun hedef ve kaynak alanları şöyledir:

HAYAT (BİR) YOLDUR/YOLCULUKTUR

Hedef: HAYAT		Kaynak: YOLDUR/YOLCULUKTUR
doğum	→	başlama noktası
insanlar	→	yolcular
arkadaşlar	→	yol arkadaşları
bize tavsiyede bulunanlar	→	rehberler
deneyimlenen durum/olaylar	→	kat edilen mesafe
karşılaşılan güçlükler	→	engeller
farklı seçimler/tercihler	→	farklı yollar
amaçlar ve başarılar	→	güzergah ve duraklar
ölüm	→	yolun sonu

Yukarıda gösterilen HAYAT BİR YOLDUR kavramsal metaforu, hedef alan ile kaynak alan adı verilen alanları da beraberinde getirir. Başka bir deyişle bu alanlar bilişselliğimizde zaten mevcuttur; fakat dili anlamlandırma sürecinde HAYAT BİR YOLDUR kavramsal metaforunu ilgi-

7 Türkçe'de *yol* metaforu ile ilgili olarak, Bkz. (Sezer 2003).

lendiren bir dil örneklemi ile karşılaşıldığında bu alanlar aktif hâle gelir. Böylece insan bilişselliği "hedef alan"da yer alan doğum olayını "kaynak alan"daki başlama noktası hâlinde/olarak bilişselliğinde tasarlamaktadır. Bunun gibi, insanları yolcular ile, daha doğrusu yolcular düşüncesi ile, arkadaşları yol arkadaşları, karşılaşılan güçlükleri engeller, ölümü de yolun sonu ile özdeşleştirir. Böylece gündelik hayatta sıklıkla karşımıza çıkan kavramsal metaforların hedef alanına ait kavramlar aynı kavramsal metaforun kaynak alanındaki somut karşılıkları ile özdeşleştirilir ve onlar sayesinde anlamlı hâle gelir.

Son yıllarda bilişsellik kuramcıları tarafından derinlemesine incelenen "metafor", yazınsal metinde yalnızca bir söz sanatı değil, şairin gerçeklik ve kavramlar dünyası ile ilişkisini ortaya çıkaran bilişsel bir yaratıcılık süreci olarak görülmektedir. Erdem'in de ifade ettiği gibi,

> Edebî üslupta yaşadığımız hayatın, deneyimlerimizle algıladığımız dış dünyanın gerçek şartları, gerek şiirde gerekse nesirde, metaforlar vasıtasıyla yeni bir gerçeği ortaya çıkarır. Bu anlamda, metafor, zihnî bir yaratıcılık sürecidir. Edebî üslupta özellikle de şiirde, duygu ve düşünceler, kendi kendine türemeyip, küçük parçalarla ilişkili olarak, yaratıcı bir dikkatli bakış esnasında ortaya çıkarlar. Bu küçük parçaları ise insan zihnine duygusal olarak tesir eden her türlü nesne ve hadise oluşturabilmektedir. Nesnelerin özelliklerini henüz herkes tarafından ortaya konmamış benzerlikleri, ferdî yaklaşımlarla metaforik olarak ortaya koyma, edebî üslubun önemli özelliklerindendir. Bu şekilde, uzlaşılmış metaforlar bazen daha yeni başka metaforlara kaynak teşkil edebilmektedir (Erdem 2013: 138).

Bilişselliğimizde düşünsel bir alan oluşturan kavramsal metaforların, şiir için de çok geniş çağrışım alanları bulunmaktadır. Lakoff ve Johnson'a göre, "metaforun şiir dilinde nasıl kullanıldığı, tanımsal değil, deneysel bir sorudur. Bu sorunun dikkatli biçimde cevaplanması halinde, klasik yaklaşımın hatalı olduğu görülecektir. Çünkü şiir dilindeki metaforlar dilde değil, [dil aracılığıyla] insanın bilişselliğinde meydana gelir. Kısaca, metaforun özünde yatan dil değil, bizim bilişsel bir alanı diğer alanlardan hareketle nasıl kavramsallaştırdığımızdır" (1980). Bu kuram açısından, Yahya Kemal'in "Sessiz Gemi"sini ele alalım. "Artık demir almak günü gelmişse zamandan/Meçhûle giden bir gemi kalkar bu limandan" dize-

leriyle başlayan şiirin anlamlandırılması, yukarıda kaynak ve hedef alanlarını açıkladığımız HAYAT BİR YOLCULUKTUR kavramsal metaforunun etkinleştirilmesiyle mümkün hâle gelir. Çünkü bilişselliğimiz, "demir almak ... zamandan", "sessizce yol almak", "giden sevgililer[in] dön[memesi]" gibi sözleri HAYAT BİR YOLDUR kavramsal metaforu sayesinde anlamlandırır.

Kavramsal metaforlarla ilgili olarak öne çıkan yaklaşımlardan bir diğeri, bu metaforların ortaya çıkmasında, kültürün oynadığı role vurgu yapmaktadır.[8] Genel olarak "bilişsel kültür çalışmaları" adı altında ifade edilebilecek bu yaklaşımlar, kültür kuramını bilişsel bilimlerin disiplinler arası yaklaşımlarıyla birleştirmeyi amaçlamaktadır. Metaforun kültürle ilişkisini ve metafor oluşumunda sosyo-kültürel bağlamın önemini vurgulayan Kövecses, metaforların hem evrensel hem de kültürel deneyimlere bağlı olarak ortaya çıktığını savunur (Kövecses 2015: 95).

Cisimleşen Bilişsellik Kuramı

Dilde soyut kavramların iletiminde somut varlıklardan yararlanılması, temel bilişsel bir etkinliktir. Çünkü soyut kavramlar cisimleşen bilişselliğimizle yakın bir ilişki halindedir (Werner ve Kaplan 1963; Lakoff ve Johnson, 1980; 1999; Gibbs, 2006). Kant, *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels* adlı yapıtında ruh-beden ikilemi üzerinde dururken, Heidegger, *Being and Time*'da, içinde bulunduğumuz dünyanın soyut varlıklarla dolu yabancı bir dünya veya anlamlı/tutarlı kılmak için çaba harcamamızı gerektiren anlamsız bir bilgi akışından ibaret olmadığını; dünyanın, hâlihazırda ve bir biçimde aşinası olduğumuz anlamlı bir bütün olduğunu söyler (Anderson 1984: 453). Ayrıca Hegel, yalnızca beynin değil bütün bedensel varlığımızın, bilişsel, duygusal ve istençsel süreçlerdeki önemini vurgulayarak, cisimleşen bilişsellik kuramının öncülerinden biri haline gelmiştir (Ikäheimo 2012).

Bu kuramının ortaya çıkışında yirminci yüzyılda meydana gelen gelişmeler de etkili olmuştur. 1950'lerde gerçekleşen bilişim devrimi, 1950'lere kadar psikolojide baskın olan davranışçılığın ağırlığını ortadan kaldıra-

8 Metaforun kültürle olan ilgisi, aslında ve öncelikle bizi bilişselliğin kültürle olan ilgisine ve ilişkisine götürmektedir. Şüphesiz bu konunun bilişsel bilimi meydana getiren altı temel altından birisi olan antropoloji çalışmalarıyla yakından ilgisi bulunmaktadır. Konu ile ilgili olarak, Bkz. Keesing 1974.

rak, insanın iç dünyasına, bilişselliğine vurgu yapmaya başlar. Bu gelişme de, bilgisayar bilimleri ve yapay zekâdaki atılımlara paralel olarak gerçekleşir (Louwerse ve Kennedy 2009: 426). Cisimleşen bilişsellik, insan bilişselliğinin, tıpkı sayısal düşünmede olduğu gibi, bir takım yasalara bağlı olduğu tezinden hareket eder. Bu yaklaşım da, sonradan "cisimleşen bilişsellik kuramı" için bir dayanak noktası teşkil edecektir.

"Cisimleşen bilişsellik kuramı"na göre, kavramsal sistemlerimizi bir arada tutan yapılar cisimleşen deneyimlerimizle biçimlenmekte ve bu deneyimler sayesinde anlam kazanmaktadır. Bu deneyimlerimiz, bedensel farkındalığımızdan (yeme-içme vb.) uzamsal ve durumsal farkındalığa (dikeylik vb.) kadar uzanır. Örneğin "sevginin tükenmesi" biçimindeki bir kullanımda "sevgi", "yeme/tüketme" eylemi ile birlikte anlamlandırılır veya "bulutların (üstünde) olmak" ve "utancından yerin dibine girmek/geçmek" gibi deyimler dikeylik algımız, dolayısıyla cisimleşen belleğimiz sayesinde anlam kazanır. Belleğimizin dil aracılığıyla cisimleşmesi dilde oldukça yaygındır. Bu nedenle "keskin bir göz, metaforik dil kullanımlarını hemen hemen her yerde görebilir" (Gibbs 1994).

Kuramın vurguladığı diğer bir nokta, dili anlamlandırmada duyusal ve deneyimsel yanlarımızın oynadığı roldür. Buna göre sanat eseri anlamlandırılırken soyut olandan somuta/cisim değeri taşıyana bir aktarım söz konusudur. Werner ve Kaplan buna "fizyognomik algı" adını verir (1963). Bu olguyu irdeleyen Berntsen'e göre, bu algı bağlantısız bir metni estetik bir objeye dönüştüren önemli mekânizmalardan biridir (1999). Bir sözcüğe ait göstergenin çağrıştırdığı motorduyusal özellikler, o sözcüğün işitsel ve otografik biçimiyle ilişkilendirilir. Sözcüklerin göndergesel anlamlarından sıyrılarak, şiirde, fizyognomik özellikleriyle var olmaları, modern şiirin de ayırıcı vasıflarından biridir. Modern şair, sözcüklerin dış dünyadaki gönderge değerlerini ortadan kaldırarak, o göndergeyi yalnızca sözcüğe giydirir. Bizde Cemal Süreya'nın "Çağdaş şiir geldi, kelimeye dayandı" deyişi de bu yüzdendir. Diğer yandan Berntsen şiirsel söylemin estetik etkisinin yalnızca semantik etkiye indirgenemeyeceği görüşündedir (1999: 120). Ona göre, "fizyognomik algı ile birlikte göndergenin ortadan kaldırılması, modern şiirde yaygın bir olgudur".

"Cisimleşen bilişsellik kuramı"nın düşünsel hazırlaycılarından biri, Lakoff ve Johnson'ın ortaya attığı yön metaforlarıdır (Lakoff ve Johnson 1980: 14-21). Yön metaforları "genelde imaj tasarımı adı verilen

ve soyut kavramları fiziksel tecrübelerimizle kavramayı sağlayan bir mekânizmadır. Bir anlamda somutlama diyebileceğimiz bu aktarımda soyut duygu ve düşünceler taşıdığı moral değerlerine ve genel algıya bağlı kalarak aşağı↔yukarı, içeri↔dışarı, ön↔arka gibi çevresel yönelimlere bağlı olarak gerçekleşir" (Arslan 2008: 261).

Kuramın düşünsel temelleri felsefe alanındaki çalışmalarla da desteklenmiştir. Figüratif dil ve metafor son yıllarda modern felsefenin de sıklıkla üzerinde durduğu konular arasında yer almıştır. Mark Johnson, *The Body in the Mind* başlıklı çalışmasında, cisim olarak edindiğimiz deneyimlerin soyut anlamların ve çıkarımların oluşumundaki etkisini araştırır. Johnson'a göre "[i]nsanın bedensel hareketleri, nesnelerle olan iletişimi ve algısal etkileşmileri, yinelenen bazı yasalar içermektedir ve bu yasaların yok olması, deneyimlerimizin de kaotik ve anlaşılmaz olmasına yol açacaktır" (1987: xix). Johnson bunlara "imaj tasarımı" adını verir, çünkü bunlar öncelikle imajların soyut yapıları olarak işlev görürler: "Bu imajlar, birbirleriyle ilişki halinde bulunan ve bir bütünlüğü meydana getiren yapılardır ve bu yapılar bizim deneyimlerimiz sayesinde anlam kazanır. Bu düzenin anlaşılması ve anlamlandırılmasında, cisimsel deneyimlerimize dayanan bu tür imajlar önemli bir rol oynar". Johnson algımızın cisimleşen boyutlarına dikkati çekmekte, insan bilişselliğinin, cisimleşen deneyimlerimizle anlam kazandığını ileri sürmektedir.

İnsan bilişselliğinin bu yönüne dair dair görüşlerini *The Meaning of the Body* başlıklı çalışmasında daha da geliştiren Johnson, zihin ve beden olarak belirlediğimiz iki varlık alanının aslında birbirinden bağımsız iki şey olmadığını, bunların bütüncül bir sürecin iki yönü olduğunu dile getirir. Ona göre "anlam, düşünce ve dil de, bu cisimleşen/cisimleşmiş etkinliğin estetik yönleridir" (Johnson 2007: 1)

"Cisimleşen bilişsellik kuramı" disiplinler arası bir dikkatle de değerlendirilmiş ve özellikle nörolojideki son gelişmeler felsefe ve dilbilimsel bakış açılarını etkilemiştir. Lakoff ve Johnson'ın *Philosophy in the Flesh* adlı çalışmaları, "cisimleşen bilişsellik kuramı"nın felsefî ve kavramsal altyapısının oluşmasında oldukça önemli bir yere sahiptir. Çalışmalarında "cisimleşen bilişsellik" kavramının, başka bir deyişle bilişselliğimizin cisim değeri taşıması olgusunun geleneksel batı düşüncesine meydan okumak anlamına geldiğini savunan Lakoff ve Johnson, modern bilişsel bilimlerin, bilişselliğimizin doğuştan cisimleşmiş hâlde bulunduğunu, düşüncenin çoğunluk-

la bilinçaltında oluştuğunu ve soyut kavramların da metaforik olduğunu keşfettiğini dile getirirler (1999: 3). Onlara göre bu, batı düşüncesinin yeniden gözden geçirilmesini gerektirecek kadar önemli bir keşiftir ve bilişsel bilimlerin insanın bilişselliğine dair keşfettiklerinden dolayı batı felsefesi ve düşüncesi de artık kendisini yenilemek durumundadır: "Akıl, geleneğin bize söylediği gibi cisimden ayrı değildir ve beynimiz, bedenimiz ve cisimleşen deneyimlerimiz sayesinde ortaya çıkar" (1999: 4). Yazarlar, çalışmalarının ilerleyen satırlarında, sözünü ettikleri "cisimleşen bilişsellik kuramı"nın düşünsel temellerini geliştirirler. Bunu yaparken, zaman, nedensellik, zihin, benlik ve ahlak gibi temel bazı felsefî düşünceleri de bilişsel bilimler üzerinden yeniden temellendirmeye çalışırlar.[9]

Cisimleşen bilişsellik veya bilişselliğin cisimleşmesinin nasıl bir kavram olduğunu, gündelik dilde sıklıkla karşımıza çıkabilecek bir örnekten hareketle göstermeye çalışalım. 4 Eylül 2012 tarihli *Hürriyet*'te çıkan "Bu 'Kırmızı'lar Kadına Şiddet İçin" başlıklı haber bu duruma örnek olabilecek niteliktedir. İlk bakışta spor haberi olduğu izlenimi uyandıran metnin tamamı okunduğunda, haberin aslında sosyal bir içerik taşıdığı görülür. "Arjantin'de hafta sonu, hakemler ve oyuncular[ın] kadına şiddet konusunda farkındalık yaratmak için başlatılan bir kampanyaya katıldıkları" söylenen haberin içeriği şu şekildedir:

> Arjantin'de düzenlenen kampanya ile kadınlara şiddet "kırmızı kartlar" ile protesto edilirken, [kampanyaya] başta Boca Juniors, San Lorenzo, Tigre gibi dev kulüpler olmak üzere ikinci lig takımlarının tamamı destek verdi. Kampanya ile Arjantin'de kadına karşı artan şiddetin ülkede her geçen gün büyüyen bir soruna dönüştüğü ve bu sorun hakkında toplumun bilinçlendirilmesinin büyük önem taşıdığı bildirildi.

Yukarıdaki haberi dikkat çekici kılan, Gibbs'in bir kampus afişinden hareketle tesbit ettiği biçimde, başlık ve görseller arasındaki karşıtlık ilişkisidir (1994). Elbette, kadına karşı şiddet 'fiziksel ve sözlü olarak somut davranış halinde' ortaya çıkar; ancak bu şiddet aynı zamanda, bazı so-

9 Bununla birlikte, yazarlar çalışmalarının sonunda felsefe ve bilişsel bilimler arasında bir alış verişi öngördüklerini söylese de, kitap boyunca felsefeyi deneysel biçimde yeniden temellendirme yönündeki çabalarının tekliften çok şaşırtıcı bir özgüven taşıdığını da ifade etmek gerekmektedir. Burada araştırmacı için esas olan, bugünün bilişsel bilimlerin geldiği noktada, bu alanda ileri sürülen kuramları anlamaya çalışmak ve bu görüşlerin uygulanabilirliğini irdelemektir.

yut inanış biçimlerini, davranış ve tutumları da ilgilendirir ve yalnızca kırmızı kart ile tinsel karaktere sahip bu özelliklere dair bir farkındalık yaratmak ve toplumu bilinçlendirmek mümkün değildir. Böylece soyut bir kavramın aktarımında böyle bir deneyim, cisimleşen belleğimiz sayesinde anlamlı hale gelir.

Bilişsel Şema Kuramı

Bilişsellik çalışmalarının disiplinler arası karakteri, edebî metinlerin çok yönlü biçimde ele alınmasını beraberinde getirmiştir. "Bilişsel şema kuramı", felsefe, mantık, bilişsel psikoloji ile söylem çözümlemesini içine alan ve yeni bilgi ve gerçekliklerin anlamlandırılmasında kişinin geçmiş bilgi ve deneyimlerinin rolünü esas alan bir bilişsellik kuramıdır. Elana Semino'nun tesbit ettiği gibi, zihinsel bir tasarlama olarak "şema" kavramı her ne kadar Kant'ın *The Critique of Pure Reason* adlı başyapıtına kadar gidiyor olsa da, "bilişsel şema kuramı" genel olarak Bartlett'in *Remembering* adlı yapıtıyla başlar (Semino 1995: 81). Bartlett'in modern psikolojiye geçişin temsilcilerinden biri olmasını sağlayan yaklaşımı, onun, insan bilişselliğinin çalışma mekânizmaları konusundaki deneysel keşiflerinden kaynaklanmıştır. Çalışmasında "görsel ve sözlü uyaranların [insan zihnindeki] işlenme süreci konusunda deneysel araştırmalar yapan Bartlett, algı, anlama ve hatırlama yetimizin, büyük oranda geçmiş bilgilerimiz çerçevesinde oluşturulduğuna dair kanıtlara ulaşmıştır" (Semino: 1995: 81). Bartlett'in görüşleri, sonradan "şema kuramı" için temel teşkil edecektir.

"Şema kuramı" belleğimizin, geçmiş yaşantıları hatırlama yetimizin, bireysel bir karaktere sahip olduğu görüşünden yola çıkar. Dilde sözcükler nasıl içinde bulundukları bağlama göre farklı anlamlar kazanıyorsa, birey de karşılaştığı durum, olay ve davranışları belleğinde depoladığı bilgi ile karşılaştıracak ve depolanan bu bilgiden hareketle karşılaştığı yeni bilgiyi yorumlayacaktır. Bu, sosyal psikolojide "benlik belleği" (episodic memory) olarak adlandırılır. Buna göre, "belleğimiz soyut anlamlı sınıflandırmalar çevresinde değil, kişisel deneyim ve olaylar etrafında biçimlenir" (Schank ve Adelson 1977: 17). Bireylerin sahip olduğu benlik belleği, edebî metin bağlamında düşünüldüğünde, farklı okurların kendi kişisel benlik belleklerinden hareketle metni yorumlanması sonucunu doğurabilecektir. Bununla birlikte, edebî metnin yorumlanmasında benlik benliğimizin hemen yanı başında "ortak bellek" veya "kolektif bellek"ten de

söz etmek gerekir. "Ortak bellek" metnin yorumlanmasında aynı kültür dairesinde yer alan bireylerin ortak biçimde paylaştığı değer, bilgi ve davranışları kapsar. Bu anlamda "şema kuramı"nın "benlik belleği"ni "ortak bellek"e göre önceleidiği, bunun da bir eksiklik olduğu düşünülebilir. Bu anlamda edebî metnin yorumlanmasında hem "ortak bellek"in hem de "benlik belleği"nin kullanımı sağlıklı yorumlara ulaşmada isabetli bir davranış olacaktır.

Gerçekliğin anlamlandırılması ve deneyimlenmesinde onu alımlayanların rolüne vurgu yapan "şema kuramı", yirminci yüzyıl edebiyat kuramında geçerli olan okur merkezli yaklaşımlarla da benzer bir çıkış noktasına sahiptir. Geçtiğimiz yüzyıl Anglo-sakson geleneğinde ve Amerika'da geçerli olan "Yeni Eleştiri"nin biçimci yaklaşımından farklı bir duruş sergileyen okur merkezli yaklaşımlar, edebî metnin anlamlandırılma sürecinde okurun geçmiş yaşantılarının önemini vurgular. Umberto Eco *Opera Aperta*'sında, klasik veya geleneksel sanatta geçerli olan "bir heykel, müzik parçası veya metnini anlamlandırmak konusunda çoğunlukla yalnızca tek bir yol vardır" biçimindeki anlayışa karşı çıkıyor; yapıtı, okurun dünyasına (onun bilgi birikimine, geçmiş deneyimlerine ve bunlardan hareketle geliştirdiği algılama tarzına) açık hâle getiriyordu (Eco 1989). Okuma eylemini yaşantının geçmişi, şimdiki hâli ve geleceği arasındaki etkileşimi olarak gören Göktürk de (1979), bir yönüyle metnin anlamlandırılma sürecinde geçmiş yaşantıların önemini vurgulayarak Eco ile benzer bir duruş sergiler; böylece "bilişsel şema kuramı"nın, metnin anlamlandırılmasında okurun geçmiş yaşantısına yaptığı vurgu, aslında edebiyat kuramının da aşinası olduğu bir bakış açısıdır.

"Bilişsel şema kuramı", edebiyat araştırmaları ve edebî metin incelemesi çerçevesinde, doğal olarak, okurun geçmiş bilgi, deneyim ve yaşantılarını metnin anlamlandırma sürecine taşır. Bu sürece dair farklı bazı yaklaşımlardan söz etmek gerekir. Bunlar arasında yer alan Jonathan Culler (1976), Chomsky'nin "dil yetisi" kavramından hareketle, "edebiyat yetisi" kavramını ortaya atmış, Siegfried Schmidt "estetik" ve "çok değerlilik" kavramları üzerinden edebî metnin okunma sürecini değerlendirmiş, Guy William D. Cook da, "olası dünyalar kuramı" çerçevesinde, "şema yenilenmesi" kavramlarını ortaya atmıştır (Semino 1995, 1999). Bu yaklaşımların tamamı genelde bilişsel bilimler, özelde de "şema kuramı"nın edebiyat metinlerine ve okuma süreçlerine yaklaşımını yansıtır. Culler'a göre, "bir metni edebiyat eseri olarak okumak, zihnimizi bir *tabula rasa*

(boş levha) hâline sokmak ve öncesinde hiçbir fikre sahip olmadan o metne yaklaşmak değildir. Edebiyat metnini okuyan kişi, metinde neleri araması gerektiğini kendisine gösterecek bilişsel süreçlere dair örtük bilgisini de okuma sürecine dahil etmelidir" (Culler 1976: 113). Cook "şema yenilenmesi"ni şöyle tanımlar:

> Bir okurun, metnin yapısı veya metindeki dilsel tercihlerin sıradan veya sıra dışı olduğuna dair taşıdığı his, metnin yapısı ve dili ile okur olarak kendi geçmişinden getirdiği metin şeması ve dil şeması arasındaki karşılaştırmadan kaynaklanır. Bu iç içe geçmiş etkileşimler metinde, okurun geçmişten getirdiği dünya şeması ile karşılaştırılabilecek kurgusal bir dünya yaratır. İşte bu [karşılaştırma] da, okurun bu kurgusal dünyanın normal ya da sıra dışı oluşuna dair bir hüküm vermesini sağlar (Cook 1994: 201).

Edebî metinler, divan şiiri, modern roman ya da buna benzer bir yerleşik edebiyat geleneğinin parçası olduğunda, bu geleneğin oluşturduğu edebî yapı ve modeller, okurun bilişselliğinde kalıplaşmış bazı yapılar meydana getirir. Okur, alışık olduğu geleneğin dışına çıkan bir metin dünyası ile karşılaştığında, Cook'un deyişiyle, kendi geçmişinden getirdiği metin şeması da değişime uğrar. Aslında "şair ve/veya yazar da, bir edebî metin üreterek, gerçek dünya bilgimizi etkinleştirmekte ve bu bilgimizi edebî metin düzleminde yeniden kurmaktadır" (Lüleci 2010: 497).

2. BÖLÜM

BİLİŞSEL KAVRAMLARA BAKIŞ

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında ortak bazı bakış açıları ve yaklaşımlar etrafında bir araya gelen felsefe, psikoloji, dilbilim, bilgisayar bilimleri, yapay zekâ, antropoloji ve nöroloji, insanı ve onun içinde yaşadığı evreni daha kapsayıcı biçimde anlamak ve anlamlandırabilmek için bilişsel bilimleri oluşturmuştur. İnsanı diğer canı organizmalardan ayıran akıl yetisi, bilişsel bilimleri meydana getiren disiplinlerden bazılarının yüzyıllardır, bazılarınınsa daha yakın geçmişten bu yana ilgi alanı olmuştur. Bu disiplinler, "1980'lerden itibaren insan zihninin, bir "bilgi işleme organı" olduğu konusunda birleşerek bilişsel nörolojiyi oluşturdular" (Park 2014: 347). Edebiyatın işlevi de tam bu noktada ortaya çıkar.

Bilişsel bilimlerin çıkış noktasını temsil eden insanı ve evreni kapsayıcı biçimde anlama ve anlamlandırma çabası, belki diğer bütün disiplinlerden daha fazla edebiyatı ilgilendirir. Aslında, "bilişsellik çalışmalarından çok daha önce, insan zihni konusunda en tutarlı ve uzun soluklu araştırmaların yapıldığı alan, edebiyattır" (Park 2014: 347). Edebiyat tarihi, insan zihninin derinliklerini keşfetmeye çalışan, onun zihninden dış dünyaya yansıyan davranış biçimlerini yansıtan ve bu davranışların diğer insanlar için taşıdığı anlamı ve değeri ortaya koyan metinlerle doludur. Mevlana *Mesnevi*'de, aklın, "insana dünyada bilinebilecek şeylerin kapısını açan bir anahtar" hükmünde olduğunu ifade eder. Samuel T. Coleridge'in "Khubla Khan: A Vision in a Dream" şiirini yazarken içinde bulunuduğu o gizemli yaratma/vecd hâli, daha yakın dönemde insan hafızasının derinliklerini en ince ayrıntısına kadar irdeleyen Marcel Proust; modern dönemde insan bilincini bir akış halinde romanlaştıran Virginia Woolf, bir varlık alanı olarak edebiyatın insanla olan et-tırnak ilişkisini kullanarak, onu belli yönlerden anlama çabasına girişmiştir. Böylece edebiyatçılar insan bilincine, zekâsına, aklına ve belleğine diğer disiplinlerden daha

fazla kafa yormuşlar, bununla da kalmamış, bu düşüncelerini edebiyat aracılığı ile belgelemişlerdir.

Bu çalışma, bilişsel bilimler alanında oluşan akademik birikim ve yöntemlerden hareketle Türk şiirinin bir dönemi, İkinci Yeni şiiri üzerinde yakın okumalar gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır. Bu nedenle, bu noktada, şair, metin ve de okurdan kaynaklanan süreçleri inceleyeceğiz. Bunu yaparken, önce beyin konusunu ele alacak, ardından sırasıyla, algı-algılama, çağrışım, dikkat-odaklanma, duygusal zekâ ve "eksilti" kavramlarını inceleyeceğiz.

Beyin

İnsan zihni ve insan zihnini temsil eden beyin, sabit bir düzenden çok, karmaşık bir ilişkiler ağını içerir. Bu karmaşık ilişkiler ağı, sanat gibi yaratıcı dehayı ve estetik üretimi ilgilendiren bir faaliyet ile bir arada düşünüldüğünde, konu daha karmaşık bir hâl alır. Buna rağmen, bilişsel bir süreç ve zihinsel bir faaliyet sonucunda ortaya çıkan sanat eserinin ve şiirin anlaşılması, zihin dünyamızın merkezinde yer alan beynin çalışma prensiplerinin anlaşılması ile daha anlamlı hale gelecektir. Bugün özellikle son yıllarda geliştirilen görüntülüme teknikleri sayesinde beyin hakkındaki bilgimiz, onun zannedildiğinden daha karmaşık bir ilişkiler ağını içerdiğini göstermektedir. Sinir sisteminin de merkezi konumunda bulunan beyin, genel olarak canlı organizmalarda yaşamsal öneme sahiptir. Bu çalışma, doğa bilimlerini değil, şiiri ilgilendiren bir çalışmadır. Bununla birlikte, edebiyatı disiplinler arası bir dikkatle, özellikle de bilişsel bilimlerde yaşanan gelişmelerin ışığında değerlendirmeyi amaçlayan bir çalışmada, beynin konu edinilmesi gerekli görünmektedir.

İnsan beyninin yapısı, fonksiyonu ve çalışma prensipleri öteden beri birçok alanda tartışma konusu olmuştur. Bergson onu şöyle tarif eder: "Beyin, ne düşünce ne duygu, ne de şuur organıdır. Beynin vazifesi bütün bunların realite âlemiyle temasta bulunmasına hizmet eden, halin zaruretlerine uymağa vasıta olan bir alettir" (1947: XXX). Bergson, *Zihin Kudreti* adlı yapıtında ise, "şuurlu bir varlıkta en iyi bildiğimiz şey, beynin aracılığıyla şuurun işlediğidir. Öyleyse beşer beynine bir göz atalım ve onun nasıl işlediğini anlayalım", dedikten sonra beyinle ilgili şunları söyler:

> Beyin, beyinden başka bir murdar iliği [omurilik], bir takım sinirleri vesaireyi kapsayan sinir sisteminin bir kısmıdır. Murdar iliğe her biri, harekete geçmeye hazır olan, istediğinde bedenin yapıp başaracağı şu veya bu çapraşık eylemi kapsayan

> birtakım düzenler yerleştirilmiştir: mekânik bir piyanoya takılan delik kâğıt tomarları, aletin çalacağı havaları işte böylece peşin çizerler. Bu düzenlerin her biri, bir dış nedenden dolayı doğrudan doğruya harekete geçebilir: beden bunun üzerine hemen, alınmış olan uyarıma karşılık olarak, kendi aralarında düzenli bir hareketler tümü yapar. Fakat uyarım, murdar iliğe başvurarak bedenin az çok bir tepkisini hemen ve doğrudan doğruya elde edeceğine, ilkin beyne çıkar, sonra da iner; bundan dolayı da murdar iliğin düzenini ancak beyin aracı olarak almış bulunduktan sonra çalıştırır. Bu geri dönüş ne diyedir? Beynin işe karışması neye yarar? Sinir sisteminin genel yapısını göz önünde tutarak bunu zahmetsizce bulup ortaya çıkarırız. Beyin murdar iliğin düzeni ile genel olarak bağıntılıdır, fakat bu düzenler arasında yalnız şu veya bu mekânizma ile bağıntılı değildir, beyin her türlü uyarımları da alır, ama yalnız şu veya bu uyarımı almaz. Demek oluyor ki beyin, hangisi olursa olsun bir duyum yolundan gelmiş bulunan sarsıntının hangisi olursa olsun bir hareket yoluna geçip girebildiği bir kavşaktır. Beyin, organizmanın bir noktasında alınmış olan akımı, istenildiği gibi gösterilen bir hareket cihazının doğrultusuna yöneltip fırlatmağa imkân veren bir komütatördür. Bu andan itibaren, kendi geri dönüşünü yaptığı vakit uyarımın beyinden isteyeceği şey, muhakkak ki, maruz kalınmış olan değil, fakat seçilmiş bulunan devitken bir düzeni çalıştırmasıdır. Murdar ilik, hal ve şartların sorabileceği soruya hazır verilmiş bir sürü karşılığı kapsamaktaydı, beynin işe karışması soruların en elverişlisini faaliyete geçirir. Beyin bir seçim örneğidir (Bergson 1959: 9).

Bergson, 1904'te Cenevre Felsefe Kongresi'nde sunduğu *Beyin ve Düşünme: Bir Felsefe Yanılsaması* başlıklı bildirisinde şu tezi ileri sürer: "Bir beyin durumu ortaya çıkınca, belli bir ruh hali bu durumun ardı sıra çıkagelir. Yahut da şöyle ifade edeceğiz. Beşer beyninin yapılmış olduğu atomların kavşaklarında bulunacak ve elinde psiko-fizyolojinin anahtarı bulunacak olan insanüstü bir zekâ, işleyen bir beyinde, bu beyin ile ilgili olup biten her şeyi okuyabilecektir. Veya en sonra da şöyle ifade edeceğiz. Şuur bedende olup bitenden fazlasını hiç söylemez; onu sadece başka bir dille ifade eyler" (Bergson 1959: 215). Yirminci yüzyılın başlarında yazan Bergson'un söyledikleri, o dönemde beyin hakkında sahip olduğu-

muz bilgilerin sınırlı olduğunu gösterir. Kendi dönemindeki birçok bilim adamı gibi, Bergson'un da insan davranışını gözlemleyerek bir takım çıkarımlara ulaştığını görürüz. Beyin hakkındaki bilgilerimizin dikkat çekici bir biçimde artması için, özellikle yirminci yüzyılın sonlarının, "Beynin On Yılı"nın beklenmesi gerekecektir.

Edebiyatın da bilişsel bilimlerin de, ortak biçimde, insanı ve evreni kavramaya, insan zihninin derinliklerini keşfetmeye çalıştıklarını söylemiştik. Aslında edebiyat ve şiir, insan beyninin bu yaşamsal önemine son derece aşina metinlerle doludur. Bu metinlerden biri Emily Dickinson'ın "Life" adını taşıyan şiiridir:

> The Brain – is wider than the Sky –
> For put them side by side
> The one the other will contain
> With ease and You beside
>
> The Brain is deeper than the sea
> For hold them Blue to Blue
> The one the other will absorb
> As Sponges Buckets do
>
> The Brain is just the weight of God
> For Heft them Pound for Pound
> And they will differ if they do
> As Syllable from Sound
> (Emily Dickinson, "Life", *Selected Poems* 98)

Dickinson'ın yukarıdaki dizeleri nörobilimciler tarafından sıklıkla alıntılanır. Bunun nedeni, şairin beyinden hareketle insan zihnine vurgu yapması ve bunu şiirin estetik imkânlarını kullanarak sunmasıdır. Dickinson, aslında, "beynin fiziksel bir organ olarak varlığından ziyade, temsil ettiği soyut kapasitesiyle ilgilidir. Beyin, zihni, insan bilişselliğini, başka bir deyişle düşünceyi ve imgelemi, yani hayal gücünü temsil etmektedir" (Lorenz 2010: 79). Şair ilk dizede beyin ile gökyüzünü karşılaştırarak okuru adeta kozmik bir aleme davet eder. Alexis Carrel de insan beynini şöyle anlatır:

> Beynin psikolojik faaliyetler merkezi olduğunu kabul ediyoruz, çünkü bu organdaki bir lezyon, şuurda derhal ve derin düzensizlikler meydana getiriyor. Kanla beraber beyin hücrelerine kadar giden alkol yüzünden de zihnî faaliyetlerde

> geçici değişimler görülür. Bir kanama sonunda damar tansiyonunun düşüşü, şuur faaliyetlerini yok eder. Kısacası, zihin hayatının faaliyetleri kafatasının durumu ile dayanışma hâlindedir (Carrel 1997: 107).

Carrel, zihni hayatın faaliyetleri ile dayanışma halinde olduğunu söylediği kafatasının durumuna dair biraz daha bilimsel bir söylem geliştirmiş olsa da, Carrel'in tesbitleri Dickinson'ın şiiri gibi soyuttur. O dönemde bir şairin ve cerrahın, söylediklerinden daha fazlasını söylemeleri beklenemezdi. Çünkü bilimin o ana kadar ulaştığı nokta, onların, bize daha ayrıntılı bilgi vermesininin önünde bir engeldi. Yirmi birinci yüzyılda artık beynimiz hakkında çok daha fazla şey biliyoruz. Hem edebiyatta doktora derecesine hem de tıp doktoru ünvanına sahip bir araştırmacı olan Nancy Andreasen beynin nöro-anatomisine dair şu bilgileri verir:

> İnsan beyni iki ana kısımdan oluşur. Birincisi, sağ ve sol yarıkürelere bölünmüş olan serebrumdur. İkinciyse, serebrumun tam altında bulunan serebellumdur (cerebellum, sözcük anlamı 'beyincik'). Serebral yarıkürelerin her biri dört loba ayrılmıştır. Frontal, temporal, parietal ve occipital. Biraz fazla basitleştirerek, bu loblardan her birinin bazı özel bölgesel fonksiyonları yerine getirdiğini söyleyebiliriz. Occipital loblar görüş, temporal loblar işitsel algılama ve dil, parietal loblar uzamsal algılama ve dil, frontal loblarsa soyut düşünce, planlama ve hafızanın belli türleri gibi 'yönetici fonksiyonlarla' ilişkilidir. Lobların, ayrıca, daha az uzmanlaşmış olan bağlantı korteksleri vardır; buralarda daha özel fonksiyonlardan birçoğu aynı anda bir araya getirilebilir (yani, 'birleştirilir') (Andreasen 2005: 65).

Beyin ile yaratıcı kapasitemiz arasındaki ilişki söz konusu olduğunda, beynin bilgiyi kullanma biçimlerinden söz etmek gerekir. Son yıllarda yapılan çalışmalar, beynin bilgiyi, doğrudan ve dolaylı olmak üzere iki farklı biçimde kullandığını ortaya koymaktadır. Bu, beyindeki sinir hücreleri arasında doğrudan ve dolaylı olmak üzere iki tür bağlantı olduğu anlamına gelmektedir. Burada sözü edilen dolaylı bağlantının gücü, mevcut sayısal verilerle ifade edilememektedir. Bu da, beyinde yaratıcı faaliyetimizin ve kapasitemizin kullanılma çeşitliliği ve zenginliğinin, henüz matematiksel olarak ifade edilemeyecek bir büyüklükte, zenginlikte olduğunu göstermektedir. Andreasen'in her hücrenin yaklaşık 1.000-10.000

arası sinapsa sahip olduğunun tahmin edildiğini söyledikten sonra şunları ekler:

> Bunu nöronların sayısıyla çarptığımızda, neredeyse anlaşılmaz bir sayıya ulaşıyoruz. 10^{15} veya 10^{16} civarı bir rakam. Birçok insanın 'zilyon' ve 'gazilyon' deyimlerini kullandığını duyduktan sonra, bunların matematik değerlerini öğrenmeye karar vermiştim. Anlaşılan öyle bir değer yokmuş. Yani yalnızca 'büyük sayılar' anlamında kullanılıyorlar. 10^{15} teknik olarak katrilyon olarak bilinir. Sayıyı kesin olarak bilemediğimizden ve kulağıma hoş geldiği için, tüm beyindeki toplam sinaps sayısı olarak ben katrilyonda karar kılacağım. Ancak beynimizdeki bağlantı sayısının aklın alamayacağını söylemek de yeterli olur (Andreasen 2005: 72).

Andreasen'in sözünü ettiği, beynimizde aklımızın alamayacağı sayıdaki bağlantılar, yaratıcı sanat faaliyeti sırasında, hiç şüphesiz, çok önemli bir işlev yerine getirmektedir. Çünkü eldeki veriler, sanatın diğer bütün türleri gibi şiirin de beyin kapasitesinin, beynin ölçülemeyen grubuna dahil olduğu göstermektedir. Çünkü şiirin üretim ve alımlanma süreçlerinde, bilginin doğrudan değil, dolaylı kullanımı söz konusudur. Bilişsellik çalışmalarının merkezinde yer alan beyinle ilgili bazı temel bilgilerin verilmesi, beyinde tasarlanan ve daha sonra dil ile ifade edilen şiirin anlaşılması için büyük önem arz etmektedir. Bu nedenle, şiiri anlamanın ve anlamlandırmanın yollarından biri de, beynin işleme prensiplerini anlamaktan geçmektedir. Bu prensiplerden ilki algı ve algılama, anlamanın ilk basamağını teşkil eder.

Algı ve Algılama

Algılama, bilme, öğrenme, hafızada tutma gibi bilişselliği ilgilendiren süreç ve işlemler için öncelikli öneme sahiptir. Bu yönüyle, "algılama bilincin ilk ögesidir. Bilinçli yaşamın temelinde, dış dünyadaki nesnelerin, insanda var olan açık ya da gizli ön algılara sunulması, yani algılanarak, ön algılar kitlesine katılması süreci yatar. İnsan eyleminde dış dünyanın zihinde oluşturduğu 'temsilî imgeler' etkendir, bu 'imgeler' ise 'algılar'dır" (İnceoğlu 2011: 101). Algı, ilk dönemlerden bu yana insanı diğer canlı türlerinden ayıran düşünme yetisi, kavrama ve sentez yetisi ile birlikte değerlendirilmiştir. Uzun süre felsefenin başlıca konuları arasında yer alan "algı" ile ilgili ilk sistemli görüşlerden birini ortaya atan Aristoteles'e göre,

"bütün kavramlar deney ve algıdan meydana gelir, zihinde algılanmayan hiçbir şey bulunmaz. Fakat kavramların oluşturulması için, algıların getirdiği malzemeyi aklın etkin bir biçimde işlemesi şarttır. Bundan dolayı akıl ruhun en aktif yetisidir" (Van Aster 1943, Kaya 2014: 94'ten).

Daha yakın dönemde, özellikle 1600'lü yıllarda Thomas Hobbes, George Berkeley ve John Locke'un düşüncelerinin, bilgi ve algı konularında çok etkili olduğunu görürüz. Modern felsefenin oluşmasında da önemli rolleri bulunan Hobbes, Berkeley ve Locke'un düşünceleri, sonradan epistemoloji ve ontoloji için de kaynaklık teşkil edecektir.

Yirminci yüzyılda ve özellikle bilişim devriminin ardından "algı" kavramı psikoloji, yapay zekâ ve nörolojinin de ilgi alanına girer. "Algı", "çağdaş psikoloji ve epistemolojide, duyusal olarak uyarılmak sonucunda, evler, arabalar, ağaçlar türünden sıradan nesnelerle ilgili kavrayışa verilen ad" biçiminde tanımlanır (Cevizci 2005: 69). Algı, aynı zamanda, "sinir sistemindeki duyular tarafından elde edilen bilgiden hareketle, bir organizmanın çevresi konusunda uyarılması, çevresiyle ilgili olarak farkında hale gelmesi sürecidir. Bilişsel açıdan bakıldığında, algının işlevlerinden biri duyusal veriyi yorumlama ve bilgiyi işlemedir" (Houdé [et al.] 2004: 310). Andreasen de beyindeki algı süreci ile ilgili olarak şu bilgileri verir:

> Örneğin, algı, park etmiş bir araba ya da insan yüzü gibi bir nesneye, algıya ait occipital loblardaki görsel korteksten görsel bağlantı korteksine ve temporal loblara iletilir. Algının anlamı nesnelerle ilgili olarak burada depolanmış bilgiye göre yorumlanır. Görsel korteks ve diğer bölgeler arasındaki etkileşim, arabanın bir 911 Porsche ve yüzün Joe Amca'nın yüzü olduğunu anlamamıza olanak sağlar. Bu beyin ağına "ne yolu" adı verilmiştir; çünkü gördüğümüz şeyin ne olduğunu anlamamıza yarar. Eğer algılama biz arabayla yolda giderken gerçekleşir, ancak gözlerimiz ve görsel korteks – aksi yönden bize doğru gelen başka bir araba gibi – farklı bir görüntü iletirse, o zaman bu bilgi beynin farklı bir bölgesine, bir nesnenin nerede olduğunu aytırt etmekten uzmanlaşmış parietal kortekse yollanır. Bu da nerede yoludur (Andreasen 2013: 68).

Bir edebî metnin bilişsel bir süreç olarak anlamlandırılabilmesi için, bu sürecin biliş ve algı bakımından nasıl gerçekleştiğini ortaya koymak, Merleau-Ponty'nin deyişiyle, bilişsel bakımdan ededebiyat

"deneyiminin[in] dökümünü çıkartmak" gerekir (Merleau-Ponty 2008: 33). Genelde sanat eserinin ve özelde edebiyat metninin anlamlandırılması, her şeyden önce bu eseri ortaya çıkaran şartların ve iletilmek istenen mesajın algılanmasına bağlıdır. Her ne kadar zaman zaman okur yorumları yazar niyetini aşan unsurlar içerse de, algılama için hareket noktası edebiyat metninin kendisidir. Metnin vazgeçilmezliği, onun çokanlamlılığına ve zamanla yeniden üretilen açık bir yapıt oluşuna engel teşkil etmez. Bununla birlikte edebî metni vücuda getiren üretim ve alımlama süreçlerinin bilişsel bakımdan irdelenmesi, bilişsel bilimlerin ve edebiyatın ortak amacı olan insanı ve evreni anlama çabası ile ortak bir zeminde yer alır. Merleau-Ponty'nin, "Algının peşinden gidecek olursam, o zaman sanat yapıtını anlamaya hazır hale gelirim", demesi de bu nedenledir (2008: 61). Ona göre, "sanat yapıtı da etli tenli bir bütünlüktür, sanat yapıtının anlamı deyim yerindeyse başına buyruk değildir, bağlıdır, onu önümde açığa çıkaran bütün gösterge ve ayrıntıların boyunduruğu altındadır. Yani algı nesneleri gibi sanat yapıtının da doğası görülüp işitilmektir".

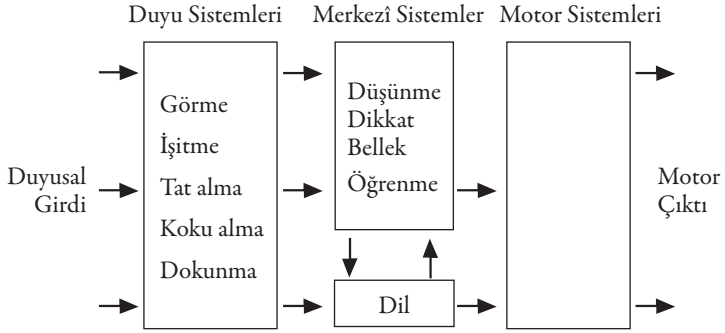
Sanat, insanların çevrelerindeki nesnelere, durumlara, olay ve davranışlara ait farkındalıklarını etkilediğinden, insana, içinde bulunduğu evrenin yeni bir resmini sunar. Rus biçimciliğinin önde gelen kuramcılarından Viktor Shklovski, "sanat, hayattaki duyumsamayı (algıyı) keşfetmesi için vardır, insanın nesneleri algılaması, taşı taş olarak algılatması için vardır" demektedir (1965: 12). Bu nedenle, "[b]aşarılı bir roman bir fikirler ya da tezler toplamı biçiminde değil, duyumsanan bir şey biçiminde varolur, devingen bir şey, zamansal gelişimi içinde algılanması gereken bir şey, ritmine ayak uydurmak gereken bir şey – belleğimizde bir fikirler bütünü değil, o fikirlerin amblemini ve parafını bırakan bir şey [biçiminde var olur] (Ponty 2008: 67). Bilişselliğimizi ilgilendiren birçok kavram ve olgu gibi algı ve algılama da, özellikle beyin araştırmaları ve nörolojiden gelen son bilgi ve veriler ışığında yeniden değerlendirilmekte, modern bilişsellik çalışmalarında bellek, dikkat, dil, düşünme ve imgelem gibi kavram ve süreçlerle birlikte ele alınmaktadır (Tsur 2002: 281). Bilişim devriminden önce genellikle duyusal özelliği vurgulanan algının son dönemlerde sinirsel yanı da vurgulanmaktadır. Bilişsel bir süreç olarak:

> Algılama, salt duyulara bağlı fizyolojik bir süreç değildir. Bunun ötesinde belki de daha önemlisi duyuların merkezi (MSS-Merkezi Sinir Sistemi) elektro-kimyasal yolla ilettik-

> leri enerji kotalarından ibaret olan mesajların, yapısal bir biçimde anlamlandırılması sürecidir. Bu anlamlandırma, MSS'te daha önceden (belki de bir bölümü, sosyo-biyologların öne sürdüğü gibi kalıtsal biçimde aktarılmış olan) var olan depolanmış ya da potansiyel bilgilerle (önalgılar), yeni bilgiler arasındaki ilişkiler belirlenerek yapılır. Özümleme (assimilation) ve uygunlaştırma (accomodation) mekânizmalarının algılamada da bir işlevi vardır. Duyusal mesajların birey için bir anlamı varsa algılama oluşur (İnceoğlu 2011: 102).

Bu noktada duyum ile algı arasındaki farklılığı ya da ilişkiyi ortaya koymak gerekiyor. Duyum, "alıcı organların çevredeki enerjinin etkisi altında uyarılmasıyla ortaya çıkan nörofizyolojik süreçlere verilen ad" iken, algı "duyu verilerini örgütleyip yorumlayarak çevremizdeki nesne ve olaylara anlam verme süreci" biçiminde tanımlanmaktadır (Cüceloğlu 1994: 98).

Bilişsel Yapının Bütünsel Görünümü (Stillings 1995)



Edebî metnin algılanmasında geçerli olan üç algı ve biliş sürecinden bahsedilemektedir. Bunlar, şiiri öncelikli olarak algı sistemi ile algılayan "şair", bir şifre/mesaj halinde algılanmak üzere üretilen "metin" ve bu mesajı algılayan/algılayacak "okur" olarak belirlenir. Bu algı süreçlerinden herhangi birinin aksaması edebî metnin anlamlandırılma sürecinin de eksik kalmasına yol açacaktır. Bununla birlikte yazar, metin ve okurdan kaynaklanan süreçler de iletişim modelinde, algılamaya dahil edilmektedir. Doğan Cüceloğlu, bu iletişim modelinde iletişimi "iki birim arasında birbiriyle ilişkili mesaj alışverişi" biçiminde tanımladıktan sonra, iletişim sürecine dair şu bileşenlere yer verir:

İLETİŞİM

Birim: Soyut bir kavramdır. Birbiriyle karşılıklı mesaj alışverişi yapan insan, hayvan ya da makinenin her birine "iletişim birimi" adı verilir.

Birbiriyle ilişkili olma: İletişim olabilmesi için sadece mesaj alışverişi (iki yönlülük yeterli olmaz); alınan ve verilen mesajların birbiriyle ilişkili olması da gerekir.

Mesaj: Kaynak birimdeki içeriğin, bir seçim sürecinden geçirilmiş ifadesi.

Alışveriş: İletişimin iki yönlü olarak gerçekleşen süreci.

KAYNAK VE HEDEF BİRİMLERİ

Merkez: Gönderilecek mesajların içeriğinin oluştuğu bölüm.

Gönderici: Merkezdeki içeriği işaretler haline dönüştürerek kanala bırakan öğe.

Alıcı: İşaret biçiminde dönüşmüş olarak kanaldan gelen mesajları alan ve merkeze aktaran öge.

KANAL

Kanal: Kaynak ve hedef birimler arasında yer alan ve işaret halinde dönüşmüş mesajın gitmesine olanak sağlayan yola, geçite "kanal" adı verilir.

İşaret: Kaynak birimin gönderdiği işaretlerin tümü.

Girdi: Hedef biriminin alıcısının yakaladığı işaretlerin tümü.

Gürültü: Kaynak birimin gönderdiği mesajla, hedef birimin aldığı mesaj arasında fark.

TEMEL İLETİŞİM SÜREÇLERİ

Kod: Mesjaın işaret hâline dönüşmesinde kullanılan simgeler ve bunlar arasındaki ilişkileri düzenleyen kuralların tümü.

Kod Açma: Kodlanarak gelen mesajın içeriğini yeniden elde etmek için yapılan çözümleme süreci.

Yorumlama: Kod açılarak elde edilen mesajın içeriğine, o andaki bütün ilişkiler ve diğer koşullar çerçevesi içinde, yeniden anlam verilmesi (Cüceloğlu 1995: 67-92).

Yukarıda bir iletişim modeli halinde ortaya konan süreç edebî metnin algılanmasında da benzer biçimde ortaya çıkar. Bunlardan ilki olarak mesajı/şifreyi/kodu ortaya koyan şair algı sürecinin ilk basamağını teşkil eder. Biliş ve algının ilk basamağını teşkil eden "şair", başka bir deyişle,

"merkezdeki içeriği sözlü [...] işaretler haline dönüştürerek kanala bırakan öge", algı sistemi aracılığı ile şiiri oluşturur. Şair bunu yaparken,

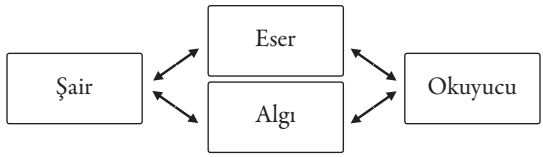
1. Vermek istediği mesaj, düşünme, dikkat, bellek ve öğrenme süreçleri aracılığıyla, onun merkezi sinir sistemine girer.
2. Ardından şair, dil becerilerini kullanarak mesajı oluşturur/metni yazar.
3. Psiko-motor veri olarak dışarı verir (Cüceloğlu 1995: 72).

Burada "mesaj" üzerinde özellikle durmalıyız. Çünkü bu çalışma bir "mesaj/şiir" çözümlemesi yapmaktadır. Mesaj, "kaynak birimindeki içeriğin, bir seçim sürecinden geçirilmiş ifadesi" biçiminde tanımlanır (Cüceloğlu 1995: 70). Edebî metinde şair tarafından metin aracılığı ile verilmek istenen mesajın okur tarafından tam ve eksiksiz biçimde algılanabilmesi için, iletişim modellerinde "kod örtüşmesi" olarak adlandırılan bir sürecin yaşanması gerekir. Bu iletişim modellerine "göre alıcı ve gönderici arasında iletişim sürecinin gerçekleşebilmesi için, bir başka deyişle, göndericinin, kendisine hedef olarak belirlediği kişi, grup ya da kitle üzerinde amaçladığı etkiyi yaratabilmesi için kendisi ile kendisine hedef olarak aldığı grup ile arasında "kod örtüşmesi" olmalıdır. Yani göndericinin, mesajını göndermek üzere tercih ettiği kodlama sistemi alıcı ya da hedef tarafından da biliniyor ve algılanabiliyor olmalıdır" (İnceoğlu 2011: 97).

Okuyucunun şiirdeki mesajı ve şiirin diğer unsurlarını algılaması da, şairdeki sıralamanın tersi bir sıralama izlemesi sayesinde gerçekleşir. Biliş ve algı sürecinin üçüncü ayrılmaz parçası "okur/alıcı"dır. Alıcı, "işaret biçimine dönüşmüş olarak kanaldan gelen mesajları alan ve merkeze aktaran öğe[dir]" (Cüceloğlu 1995: 73). Edebî metin ile iletilen mesaj, onu yorumlayan okuyucu/eleştiriciye göre değişebileceği gibi, zaman da edebî metnin yeni okumalara açan bir anahtar işlevi görebilecektir. Bu nedenle, "edebî metnin okunma örneği, dönüşüm sürecini [okumanın kendisidir] durmaksızın güncelleştirmek, kendini yalnızca okunmaya değil, yeniden okunmaya adamak zorundadır" (Charles 1977; aktaran Dupont 2011: 22). Alıcı açısından bakıldığında bu süreç şöyle işlemektedir:

1. Dışarı verilen mesaj alıcının algı sistemi tarafından algılanır,
2. Algılananlar, düşünce, dikkat, hafıza ve öğrenme sistemleri aracılığıyla öğrenilir;
3. Öğrenilenler, psiko-motor sistem aracılığıyla beğenilerek ya da beğenilmeden dışa vurulur.

Okuyucudan kaynaklanan algılama ve algılamanın sonucunda gerçekleşecek yorumlama süreci, çok yönlü biçimde ele alınması gereken karmaşık bir süreçtir. Bu süreçte, alıcının fizyolojik ve anatomik yapısından içinde bulunduğu kültüre, bireysel geçmişinden duy(g)usal durumuna, karşılaştığı mesaj hakkındaki bilgi düzeyinden çevresel şartlara kadar birçok faktör, okurun edebî algılamasını ve anlamlandırmasını etkileyecektir.



Edebî metindeki mesajın tam ve eksiksiz biçimde algılanması için, yukarıda özetlenen sürecin gerçekleşmesi büyük önem taşımaktadır. Şair anlatmak istediğini okuyucunun zihninde canlandıramıyorsa, metin kusurlu kabul edilebilir veya şairin asıl anlatmak istediğinden farklı biçimlerde algılanabilir. Anton Chekhov, *Meyve Bahçesi* isimli piyesini bir komedi olarak tasarlamış ve izleyici tarafından da o şekilde algılanmasının istemiştir. Ancak Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kurucusu ve bütün zamanların en iyi yönetmeni olarak kabul edilen Konstantin Stanislavsky piyesi bir dram olarak algılanmış ve o şekilde sahneye koymuştur. Sonradan Çehov bu durumu, "söyleyebileceğim tek bir şey var. Stanislawsky benim oyunumu mahvetmiş" diyecektir (Latham 1958: 21). Ahmet Muhip Dıranas da, *Fahriye Abla* şiirini bir sipariş üzerine, dönemin mizah dergilerinden *Akbaba*'da yayımlamak üzere yazmıştır. Ancak dönemin Garip şiirinin oluşturduğu ironi ve mizahın şiire girmesi ile birlikte okuyucu *Fahriye Abla* şiirini sanat değeri yüksek bir şiir olarak algılamıştır. Özünde Ahmet Muhip Dıranas, saf veya felsefî şiir konusundaki çabalarını[10] maskelediği ve örttüğü için *Fahriye Abla* şiirini kendisine büyük kötülük yaptığını düşünmüştür.

Şiirde algı ve algılama süreçleri konusundaki araştırmalarımız göstemiştir ki, şiirin algılanması karmaşık bir süreçtir. Hem şairin hem de okurun bu sürecin farkında olması metnin daha sağlıklı anlaşılmasını sağlayacaktır. Ayrıca şairin de, okurun metnin alımlanma biçimlerini bilmesi, vermek

10 Dıranas'ın *Olvido* ve *Ağrı* isimli şiirleri, onun saf şiir/felsefî şiir çabasının ürünleri olarak düşünülebilir.

istediği mesajı daha doğru biçimde vermesini sağlayacaktır. Eserin verildiği dönem ve o döneme ait şartlar, zaman zaman, eserin doğru algılanmasını engelleyici faktörler olarak karşımıza çıkabilmekte, bu, eserin lehine veya aleyhine gerçekleşebilmektedir. Eserin yazıldığı döneme ait moda değerler, sanat değeri olmayan bir eseri çok sanatlı gibi göstermekte ve döneminde çok okunur yapmakta, ancak eser zamanla unutulup gitmektedir. Bunun tam tersi de geçerli olmakta ve bir eser, kendi döneminde hiç itibar görmemekte, bizim edebiyatımızda, *Huzur* örneğinde olduğu gibi, yayınlanmasının üzerinden belli bir zaman geçtikten sonra çok büyük bir eser algısı ortaya çıkabilmektedir. Bu da, döneme ait değerlerin eserle ilgili algıları etkilediğini göstermektedir.

Çağrışım

Çağrışım, dışarıdan gelen bir uyarıcının, beynimizdeki bir kavram, olay, bilgi veya unsuru iradî veya irade dışı biçimde dışarı vurmasıdır. Çağrışım, şiirde ve özellikle modern şiirde çok sıkça üzerinde durulan bir kavramdır. Çağrışım kavramı ile ilgili ilk düşünceler antik Yunan'a kadar uzanır. Bu kavrama dair sistemli düşünceler Aristoteles'e kadar uzanır. Aristoteles *De Memoria et Remiscentia*'da bu kavrama dair şunları söyler:

> Hatırlama işlemini gerçekleştirdiğimizde, zihnimizdeki göstergeler arasında bir dizi hareketlenme meydana gelir; bu hareketlenme, zihnimiz aradığı hareketi bulana kadar devam eder. Böylece biz zihnimizde içinde bulunduğumuz veya dışımızdaki bir anın, benzer olanın, zıt olanın veya yakın olanın peşine düşeriz. Bu süreç sayesinde çağrışım meydana gelir (Bloch 2007: 39).

Antik Yunan klasiklerinin yeniden ele alındığı Rönesans döneminin ardından, felsefe ve edebiyatta "çağrışım" kavramı yeniden derinlemesine ele alınır. Bu kavrama ait sistemli yaklaşımlar, özellikle "çağrışımcılık" veya "çağrışım okulu" adıyla bilinen modern bir kuramın ortaya çıkmasına da zemin hazırlar. Çağrışımcılık, zihinsel süreçlerin, bir (zihinsel) durumun bir diğerini çağrıştırması ile ortaya çıktığı düşüncesine dayanır. Bu kurama göre zihindeki bütün düşünceler insanî deneyimler aracılığı ile birbirine bağlanır (Littlejohn ve Foss 2009: 21). Kuramın önemli temsilcileri arasında yer alan Thomas Hobbes, John Locke, David Hume, David Hartley ve John Stuart Mills bu kuramın felsefî temellerini atmışlardır. Hobbes tarafından "zihin kuramı"nın merkezine alınan çağrışım,

asıl olarak David Hume tarafından incelenir. Hume, *A Treatise of Human Nature*'da, yerçekiminin güneş sistemindeki ve evrendeki hareketin ateşleyicisi olması gibi çağrışımın da zihnimizin ateşleyicisi olduğunu söyler.

Çağrışım, şairin zihin dünyasının içine girmemizi sağlayacak bir anahtar ve yaratıcı faaliyetin ayrılmaz bir parçası olarak görülmuştür. Ralp Cohen'in adlarını andığı Lord Kames, Ebraham Tucker, John More, David Fordyce, Richard Blackmore ve Archibald Alison da, çağrışımın şiirdeki açılımlarını ve zihin-çağrışım ilişkisini ele alırlar. Cohen'in tesbit ettiğine göre, çağrışımcı eleştirmenler, "çağrışımı, edebiyatta düşüncelerin hatırlanması ve bir araya getirilmesi için bir yöntem olarak kabul ediyorlar ve bu anlamda çağrışımı şairin düşüncelerini ortaya çıkarma biçimleri ile okurun ve dinleyicinin bu çağrışımları algılama süreçleriyle ilgileniyorlardı" (Cohen 1957: 465).

Çağrışım, edebiyatta ve şiirde yaratıcı imgelem, şiirsel bütünlük ve algı süreçleri bakımından da ele alınır. Çağrışımcılara göre, çağrışıma dayalı imgelem şiirde bütünlüğü sağlayan en önemli unsurlardan biridir. David Fordyce "çağrışım"ın edebî metnin bütünlüğü ile olan ilişkisine dair şunları söyler: "Her nerede birkaç parçanın bütünlüğü veya birlikteliği ve işbirliğine dair bir birlik tasarlanıyorsa, bir düşünce, bütün çerçeve karşımıza gelinceye kadar, kendisi ile uyumlu başka düşünceleri çağırmaya devam eder" (Cohen 1957: 469). Böylece çağrışım aslında edebî bütünlük kavramı içinde bütünlüğün tamamlanması sürecinde düşüncelerin birbirini çağrıştırması bakımından vazgeçilmez bir işlemdir.

Yirminci yüzyılda çağrışım kavramına ait sistemli çalışmalar, psikolojinin bakış açılarıyla da desteklenir. Henri Bergson, David Hume'u eleştirerek birbirine benzer iki düşüncenin "çağrışım" kavramını açıklamada yetersiz kaldığını ileri sürer. Bergson'a göre "çağrışım" yalnızca benzer düşünceler arasında değil, birbirine uzak gibi görünen düşünceler arasında da meydana gelebilir (Faulkner 2006: 11). Bergson "bellek" ve "çağrışım"a dair düşüncelerini geliştirdiği *Matter and Memory* başlıklı yapıtında 5 tür "çağrışım"dan söz eder:

1. Bir kavram ve olayın tam zıddı bir durum,
2. Bir olay veya nesnenin benzeri olan bir durum,
3. Çok sık rastlanan bir olay veya durum,
4. Zaman bakımından yakın bir durum,
5. Belirgin olan bir durum.

Ferdinan de Saussure, *Course in General Linguistics*'te dil göstergelerinin çağrışım alanlarından söz eder. Saussure, dilde her şeyin bağıntılara dayandığını söyledikten sonra bu bağıntıların "dizimsel" ve "çağrışımsal" olmak üzere iki biçimde işlevlerini yerine getirdiğini dile getirir. Saussure'e göre,

> [b]u birleştirmeler apayrı[dır]. Bunların dayandığı uzam değil[dir ve bunların] uzamları beyinde[dir]. Her bireyde dili oluşturan iç gömünün bir parçasıdır bunlar. Söz konusu bağıntıları çağrışımsal bağıntılar diye adlandıracağız. [...] Anlıksal çağrışım ürünü öbekler yalnız herhangi bir ortak yanı bulunan öğeleri birbirine yaklaştırmakla kalmaz. Anlığımız, her durumda bunları birbirine bağlayan ilişkinin niteliğini de kavrar; böylece, kaç çeşit değişik bağıntı varsa, bir o kadar da çağrışımsal dizi yaratır" (Saussure 1998: 182).

Bilişsel psikolojinin önde gelen isimlerinden Walter Kintcsh, edebî metinlerin okunmasında "yapı-birleşim modeli"ni ortaya atmıştır. Kintsch'in *Comprehension: A Paradigm for Cognition* başlıklı kitabında geliştirdiği bu model, edebî metinlerin anlamlandırılmasında, anlamın bir yapı olduğunu, bilgi erişiminin, belli bir düşünsel alanda mantıksal veya düşünsel bağlantılar yapmak kadar "çağrışım"a da dayandığı görüşündedir (Stockwell 2002: 154). Böylelikle bilginin yalnızca geri çağrılması değil, bilginin edinilmesinde, belli bir düşünsel alandaki çağrışımların katkısı da vurgulanmaktadır. Modelin ikinci aşamasını oluşturan "birleşim" aşaması, metin içi ayrıntılandırma süreci (okurun birim düzeyinde her sözcükle ayrı ayrı karşılaşması) ve durum modeli (okurun bağlamdan anladıkları) arasında gerçekleşen bir etkileşimden oluşur. Böylece bir edebî metnin anlamı, yalnızca metin düzeyindeki önermelerin basit bir biçimde gösteriminden değil, aynı zamanda metnin sosyal ve kişisel düzeyde okurda uyandırdığı, hissettirdiği etkiye de dayanır. "Yapı-birleştirim modeli"nin amacı, okurun bilişselliği, onun deneyim ve davranışlarından kaynaklanan duygusal ve güdüsel yönleriyle bağdaştırmaktır. Stockwell bu modelin "çağrışım" kavramı ile ilgisini şöyle açıklar:

> "Yapı-birleştirim modeli", anlama [sürecine] dair, önerme, şema ve çerçevelerden oluşan ve serbest, dağınık biçimde düzenlenmiş çağrışımlara dayanan bir tür çağrışımsal bilgi ağı modeli sunmaktadır. Tek bir birimin anlamı, o birimin diğer birimlerle olan bağlantı sayısının ve gücünün bir sonucudur ve bu çağrışımlar, her yeni bağlam durumuna bağlı olarak farklı biçimlerde ortaya çıkar (Stockwell 2002: 154).

Doğan Aksan'a göre "asıl önemli sorun, kavramlar arasındaki farkların, kavramların gerçek değerlerinin saptanması değil, onların zihinde nasıl bir işlem gördükleri, zihnin dil açısından nasıl işlediği, konuşma, okuma, yazma sırasında bu alandaki unsurların büyük bir hızla nasıl seçildiğidir" (Aksan 1971: 46). İnsan bilişselliğini ilgilendiren birçok kavram gibi, "çağrışım" da, özellikle nöroloji ve nöroanatomi bünyesinde yapılan çalışmalarla birlikte daha farklı boyutlarıyla ele alınmaya başlanmıştır. Suppes'in tesbit ettiği gibi, "çağrışım kavramı psikolojinin son yüz elli yılında birçok tartışmayı beraberinde getirmiş olsa da, hak ettiği değeri modern nöroloji ile birlikte görmeye başlamıştır. Çünkü çağrışım insan beyninin en önemli işleme mekânizmalarından biridir" (Suppes 2009: 160). Çağrışımın nöroanatomik temelleri büyük oranda gizemini korumaya devam etse de, özellikle nöronlar hakkındaki bilgilerimiz, insan belleğinde çağrışımı tetikleyebilecek ne kadar çok bağlantı olabileceğine dair, dikkat çekici veriler içermektedir. Beynimizin 1 trilyondan fazla nöron içerdiğini aktaran Nancy Andreasen, beyindeki nöronların sayısının öykünün yalnızca küçük bir bölümü olduğuna işaret etmektedir. Çünkü

> Bu nöronlardan her biri, diğer nöronlarla bağlantı kurmak için tasarlanmıştır. Sinir hücreleri dendrit uzantılarıyla haberleşme yeteneklerini artırır, bu dendritlerse daha sonra spinalara bölünür. Spinaların önünde birçok sinaps bulunur. Sinapslar beynin içindeki gerçek 'hareket merkezleridir'. Aksonların sayısına ya da dendritlerin karmaşıklığına göre ayrılan farklı nöron türleri vardır ve insan beynindeki toplam sinaps sayısını tahmin edebilecek bir yönteme şu an için sahip değiliz. Genel tahminlerden biri, her hücrenin yaklaşık 1.000-10.000 arasında sinapsa sahip olduğudur. Bunu nöronların sayısıyla çarptığımızda anlaşılmaz bir sayıya ulaşıyoruz. 10^{15} veya 10^{16} civarı bir rakam (Andreasen 2005: 67).

Beyindeki nöronların birbiriyle bağlantı kurma sayısının ve potansiyelinin ne kadar fazla olduğu düşünüldüğünde, zihnimizde farklı düşünce, duygu, durum, olay, olgu, davranış, deneyim, beklenti, hayal, bilgi ve bunların birbirleriyle ilişki ve etkileşimlerinden ortaya çıkabilecek "çağrışım" alanlarının ne kadar zengin olabileceği tahmin edilebilir. Nöronların nöroanatomisine dair söylenenler, teknik ve bir yönüyle fazlaca sayısal veriler içerse de, sinir hücrelerimiz arasındaki sayısız bağlantının zihnimizde çağrışımın oluşmasını hazırladığı söylenebilir. Saussure'ün "çağrışım" kavramına bazı tesbitleri, bu yorumumuzu desteklemektedir:

> Bir dizim anlıkta hemen ardışık bir düzen ve belli sayıda öge kavramı uyandırır. Oysa çağrışımsal bir ailenin ne belirli sayıdadır, ne de belli bir düzen içinde ortaya çıkar; istek-li, ateş-li, geçer-li vb. sözcükler arasında çağrışım bağıntısı kurulduğunda belleğin anımsatacağı sözcüklerin sayısını da, sırasını da önceden söyleyebilmek olanaksızdır. Belli bir öge, bir yıldız burcu özeğini andırır; sayıca belirsiz, kendisiyle bağıntılı başka ögelerin yöneştiği bir noktaya benzer (Saussure 1998: 185).

Geçtiğimiz yüzyılda ayırmıinsan zihnini ve bilişselliğini keşfetme yolunda atılan en önemli adımlardan biri, Sigmund Freud'un insanın bilinçdışına ve/veya bilinçaltına dair yaptığı çalışmalardır. Psikanalizi yalnızca bilinçaltına yönelmenin bir yolu değil aynı zamanda bir tedavi yöntemi olarak kullan Freud için zihin ve beyne girmenin yolu, "serbest çağrışım"dı. Freud ile birlikte "[p]sikanalizin öncüleri tarafından çağrışım psikolojisindeki köklerinden büyütülen" ve "olayların zaman bağlantılı bir hikâye olarak bilinçli kurgusunu içermeyen düşünce süreçlerini incelemek için bir yöntem" olarak kulllanılmıştır (Andreasen 2005: 86). "Serbest çağrışım" sonradan sosyal bilimlerin de aralarında bulunduğu birçok disiplini de etkiledi.

"Çağrışım", hem bilişsellik çalışmalarının bir parçası olarak psikoloji, nöroloji ve beyin çalışmalarını hem de edebiyat kuramını ve metin incelemesini ilgilendirir. Başka bir deyişle, insan bilişselliğini ilgilendiren bilinç, bellek, algı, rüya ve daha birçok kavram gibi "çağrışım" da dikkatli edebiyat okurunun yabancısı olduğu bir kavram değildir. Çünkü bu kavram birçok edebiyat tarihçisi, romancı, eleştirmen ve şair tarafından ele alınmıştır. Edebiyat tarihinde, çağrışım kavramının genel olarak bellek ve deneyim ile birlikte ele alındığını görürüz. Marcel Proust'a göre, "[b]ir sanat eseri [belli bir zaman aralığında] ne kadar güzel olursa olsun, o eserin güzelliğini devamlı kılan şey, eserin çağrıştırdığı zaman ötesi güzelliktir. Bir resmin güzelliği, ressamın resme yerleştirdiği objenin güzelliğinden veya objenin özünde ilginç oluşundan kaynaklanmaz; bir resmi güzel kılan o objenin, ressamın zihninde kendisinin bile kaçamayacağı bir geçmişe bağlanmasıdır" (McDonald 1989: 341).

Bu noktada sorulması gerek soru şudur: Şiirin dünyasında "çağrışım" ne anlama gelir? Şiirde "çağrışım" nasıl oluşur? Şiirde "çağrışım", sözcüklerin, anlam evrenine ait yakın ya da uzak anlamları çağıracak biçimde kullanılmasıdır. Özdemir İnce şiirde bu kavramı şöyle açıklar:

> Sözcükler, belirtiyorlar; adlandırıyorlar. Ama sözcüklerin belirtme ve adlandırma güçleri, nesnel gerçekleri duygu, düşünce ve heyecanlarımızı karşılayacak, taşıyacak kapsam ve güçte olamazlar her zaman, eksik kalabilirler. Ara ve artı anlamları vardır. Sözcüklerin karşılıklı etkileşiminden doğan yeni anlamlar, erden anlamlar, karanlıktan gelen, karanlıkta oturan anlamlar vardır. Ve bunları karşılamaya sözcüklerin sözlüksel anlamları yeterli değildir; başka bir nesnenin özelliklerinden yararlanarak, bu nesnenin özelliklerini ilgilendiğimiz nesneye taşıyarak ve yaklaşık olarak tanımlayabiliriz bunları; başka bir deyişle: A'nın özellik ya da özelliklerini B'ye çağırarak (İnce 2001: 20).

Şiirin dünyasında "çağrışım" bilişsel bir süreç olarak ele alındığında Özdemir İnce'nin kullandığı ve çağrışımın kökü olan "çağırmak" eylemi, şiirin özellikle de şiirin gizini ve gücünü oluşturmaktadır. Ahmet Muhip Dıranas'ın "Olvido"sunda böyle bir "çağrışım"a yer verilir:

> Hoyrattır bu akşamüstüler daima.
> Gün saltanatıyla gitti mi bir defa
> Yalnızlığımızla doldurup her yeri
> Bir renk çığlığı içinde bahçemizden,
> Bir el çıkarmaya başlar bohçamızdan
> Lavanta çiçeği kokan kederleri;
> Hoyrattır bu akşamüstüler daima!
>
> (Ahmet M. Dıranas, "Olvido", *Şiirler* 49)

Yukarıdaki dizelerde, bir günün sonunda güneşin batışı ile birlikte yaşanan ve bütün insanlar için geçerli olabilecek bir hüzün duygusu anlatılır. Burada sözü edilen el, o gurûb vaktinde, zihnimizde geçmişimize ait bütün hüzünleri çağrıştırmakta ve geçmişte yaşadığımız bütün hüzünlü deneyimleri, bugüne çağırmaktadır. Çünkü "Uyanık görülen düşler, düşüncelerin başıboş gezintileri çağrışım yelinin etkilerine boyun eğerler. Yine de her yönden esen bu yelde hangi doğrultuyu tutturacakları, baştan pek kestirilemez. O sıra, ardlarından bakakaldığımız pek çok ayrıntı elden kaçırılsa da şiir, gerçek gücüne oluşturduğu çağrışımlarla eriş[mektedir]" (Candan 1976: 9). Yukarıdaki şiirde de şair, şiirdeki kodlar sayesinde, okurun/alıcının algısını ve dikkatini yeni anlamsal alanlara çağırmakta, okurun zihnindeki anlam evrenini hem zenginleştirmekte hem de derinleştirmektedir.

Mazhar Candan'ın (1976: 9) tesbit ettiği biçimde, şiirde geçen tek sözcüğün yalnız kendi değerini değil, susturulmuş olan öteki sözcüklerin de

değerini taşıdığını söyleyen E. Diars; "şiirde geçen bir sözcüğün, nesnel anlamının dışında, daha derin, bir bakıma büyüsel bir anlamı vardır', diye yazan E. Fischer ve "şiirde bir sözcüğün çevresinde bir tümce, bir dize, bir beyit, bir düşünce pıhtılaşır" diyen Max Jacob, hep, şiirde sözcüklerin "çağrışım" değerine atıf yapar.

Celâl Çumralı'nın (1963: 8) ifade ettiği gibi, "[s]özcüklerin çağrışım güçlerinden yararlanabilen ozan kendisini yenileme, aşma olanakları içinde bulacak, kazancı da o oranda olacaktır. Şiirini kalıplaşmaktan kurtarmak. Sözcüklerin çağrışım güçlerini sezebilen ozan, imgelerin, simgelerin, görüntülerin en tazesini, en dirisini, en söylenmemiş olanını yaratmanın mutluluğuna kavuşacaktır... Şiiri şiir yapan öz-biçim kaynaşmasını, iç-dış uyumunu, dengeyi çağrışım yolunda bulan ozan, şiir sanatının, usun ışığında, sözcüklerin çağrışım güçlerinden yararlanarak bilincin ya da bilinçaltının gerçeklerini bir öz-biçim dengesi içinde yeniden yaşayarak yaratmak olduğuna inanacaktır". Yahya Kemal Beyatlı'nın "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" şiiri bu duruma tipik bir örnektir:

Gördüm ön safta oturmuş nefer esvaplı biri
Dinliyor vecd ile tekrar alınan Tekbîr'i
Ne kadar saf idi sîmâsı bu mümin neferin!
Kimdi? Bânisi mi, mîmârı mı ulvî eserin?
Taa Malazgirt ovasından yürüyen Türkoğlu
Bu nefer miydi? Derin gözleri yaşlarla dolu.
(Yahya Kemal, "Süleymaniye'de...", *Kendi Gök Kubbemiz 7)*

Bu dizelerde şair, önünde oturan bir neferin duruşunun kendisine çağrıştırıdığı bir zaman dilimine, yüzyıllar öncesine gitmektedir. Şiirin dünyasında ayak sesleri ve kuşların kanat çırpması gibi reel unsurlardan hareketle ruhlar, Kanunî dönemindeki cedlerin yerlerinden kalkarak camiye geldiklerini düşünmektedir. Şiir ilerledikçe bu kez yiine reel boyutta caminin içine giren şiir öznesi, caminin içindeki nesnelerden hareketle "çağrışım" yoluyla geçmişe doğru, başka bir deyişle reel unsurlardan hareketle, irreel unsurlara yönelmektedir.

Dikkat ve Odaklanma

İnsan bilişselliğinin bir parçası olan "dikkat" kavramı, felsefe, psikoloji ve edebiyatı ilgilendirdiği gibi, son dönemlerde, nöroloji ve yapay zekâ gibi bilişsel bilimlerin gibi alanları da ilgilendiren bir kavram haline gelmiştir. Dikkat, "zihnin faaliyetinin, tüm diğer nesneleri dışlayarak, belli bir nesne

ya da olay üzerinde yoğunlaştırılması[dır]. Dikkat kavramı, "[d]üşünce, algı ve kavrayış türünden zihinsel yetileri, başka uyaranları tümüyle bir kenara atarak, yalnızca belli uyaranlar üzerinde yoğunlaştırma gücü" (Cevizci 2005: 483) biçiminde tanımlanmaktadır. Şiir bağlamında ele alındığında, dikkat kavramı ile ilgili olarak iki farklı süreçten söz etmek gerekir:

1. Şairin, okurun dikkatini çekmek üzere odaklandığı unsurlar.
2. Okurun, dikkatini yönelttiği unsurlar.

Edebî metnin anlaşılmasında algı kavramının şair ve okurdan kaynaklanan süreçleri içermesi gibi, "dikkat" kavramının da şairi ve okuru ilgilendiren iki boyutu bulunmaktadır. Baktıklarımız arasında bir seçim yaparak yalnızca odaklandığımız unsurları görmemiz veya benzer şekilde kulağımıza gelen onca ses arasında yalnızca bazılarını işitiyor olmamız gibi, edebî metin okuru da, metinde belli unsurlara odaklanmakta ve dikkatini belli unsurlara yöneltmektedir. Bu nedenle "dikkat"-"odaklanma" da edebî metnin anlaşılmasında önemli bir süreçtir.

Antik Yunan'da "dikkat" kavramı özellikle retorik çalışmaları kapsamında ve sözlü türlerde dinleyenin/izleyenin ilgisini çekmek, ilgisinin devamlılığını sağlamak ve onu canlı tutmakla özdeş olarak algılanır. "Klasik yunan'da "dikkat" kavramı çevresindeki tartışmalar, çoğunlukla hitabetin bölümlenmeleri bağlamında gerçekleşir. Dinleyenin dikkatini canlı tutmak, sözbilimsel ikna etme yetisinin bir parçasıdır. Bu nedenle retorikle uğraşan pek çok kişi, izleyicinin dikkatinin girişte çekilmesini gerektiğini savunur. Buna rağmen Aristoteles bu görüşleri *Rhetoric* adlı kitabında eleştirir: "Bu tür birşeyi en başta, yani herkesin pürdikkat dinlediği bir anda, yapmak çok saçma. Bu yüzden, bu tür bir şeyi (okuyucunun/dinleyicinin dikkatini çekebileceğiniz bir şeyi) böyle bir ilgiye en çok ihtiyacınız olduğu zaman başvurmalısınız" (Green 2012: 98).

Daha yakın dönemde felsefenin konusu olarak "dikkat", düşüncenin anlamlandırılmasında gerekli bir süreç olarak ele alınır. Étienne Bonnot de Condillac, birden fazla düşünce arasındaki bağlantının ancak bizim dikkat kesilmemiz sayesinde bir arada var olabilceğini söyler. Ona göre, "şeyler (nesneler) bizim, eğilimlerimiz, arzularımız, genel ruh halimiz, kısaca ihtiyaçlarımızla olan ilgileri sayesinde dikkatimizi çekerler". Condillac, *Essays on the Origin of Human Knowledge* adlı yapıtında "dikkat"i şöyle tarif eder:

> Bilincimiz, bazı uyaranlara tepki vermede öylesine canlı bir hâl alır ki, biz, adeta yalnızca onları fark eder gibi hissederiz, ben bu işleme dikkat adını veriyorum. Bu yüzden bir şeye dikkat etmek/kesilmek, diğer uyaranlara oranla bilincimizin kendi ortaya çıkardığı uyaranlara daha duyarlı/farkında olması hâlidir (Condillac 2001: 21).

On dokuzuncu yılların sonlarında deneysel psikoloji çevrelerinde "dikkat" konusunda ciddi bazı tartışmalar yaşanmıştır. Bunlar arasında William James, Wilhem Wundt, Théodule-Armand Ribot, George Trumbull Ladd, Charles Hubbard Judd, Edward Titchener sayılabilir. Judd, *Psychology* başlıklı ünlü yapıtında dikkat kavramını, "zihnimizin birbirinden farklı unsurlarını düzenleyen seçici mekânizmasında, bir grup motor-duyusal unsurun diğer gruplara göre daha baskın biçimde vurgulanması" biçiminde tanımlar (Titchener 1908: 187). Dönemin bir diğer deneysel ruhbilimcisi Titchener de*, Lectures on the Elemantary Pscyhology of Feeling and Attention* adlı yapıtında, dikkati, duyulardaki berraklık/açıklık olarak gördüğünü söyledikten sonra, "dikkat" için gerekli duyusal açıklığın şartları arasında şunlara yer verir.

1. Uyarıcının yoğunluğu (yüksek ses, parlak ışık, güçlü tat ve kokular, vb).
2. Uyarıcının biçimi ve kalitesi.
3. Uyarıcının zamansal konumu (yinelenme, ani değişimler, vb.).
4. Uyarıcının hareketi (Özellikle görsel uyaranlar).
5. Uyarıcının özgünlüğü (Özgünlük, sıradışılık, tuhaflık, vb.).
6. Uyaranların benzerlik ilişkisi içinde olması veya duyuların ve uyarıcıların düşünce ile çağrışımsal bir ilişki içinde olması.

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde deneysel psikoloji alanında yapılan çalışmaların yanında, edebiyat kuramı ve özellikle edebî metnin okunma sürecinde okur dikkatini ilgilendiren bakış açılarının da ortaya çıktığını görürürüz. Ralph W. Emerson tıpkı yaratıcı yazarlık gibi yaratıcı okurluk veya "yaratıcı okuma" kavramını ortaya atar (Emerson 1911: 29). Ona göre bir kişinin iyi okur olabilmesi için yaratıcı olması şarttır. Çünkü zihnimiz [okuma] uğraşı ve niyetiyle hareket ettiğinde, okuduğumuz kitabın sayfaları, birçok katmanı ve kinayesi ile parlak bir ışığa dönüşür. Her

cümle iki katı daha fazla önemli hale gelir ve [okuma sürecinde] bizim içimizdeki yazar, dünya kadar geniştir". 1928'de Harry Crosby'nin *Chariot of the Sun* adlı kitabına yazdığı giriş yazısında D. H. Lawrence, "şiirin birinci özelliğinin insanda yeni bir tür dikkat geliştirmek, bilinen dünyanın içinde bilinmeyen bir dünyayı keşfetmek" olduğunu söyler.

Edebî metnin ve şiirin okunmasıda "dikkat"in önemini ortaya koyabilecek bilişsel bir yaklaşımın dayanak noktalarından biri, yirminci yüzyıl edebiyat kuramıdır. Bu dönemde, özellikle Rus biçimcileri ile gündeme gelen "şiirsel sapma" ve "yabancılaştırma" kavramlarının, okurun dikkatini, alışıldık olandan sıra dışı olana yönlendirmek anlamında, "dikkat" kavramı ile yakın ilişkisinden söz edilebilir. Edebî metinde bir süreç olarak "dikkat", bugün özellikle bilişsel psikoloji, bilişsel dilbilim ve nörolojinin sunduğu yaklaşımları dikkate almamızı gerekli kılmaktadır. Çünkü "okurun dikkati, özellike bilişsel ruhbilimde dikkat konusunda süren tartışmalar çerçevesinde verimli bir biçimde incelenip anlaşılabilmektedir" (Koehler 2010: 67). Bilişsel bir odaklanma hâli veya süreci olarak dikkat, edebî metinde, şairin, odaklanmayı etkileyecek biçimde öncelediği (foregrounding) unsurları ve okuma sürecinde öncelenen bu unsurların alımlanma biçimlerini ilgilendirir. Donald Revell, *The Art of Attention: A Poet's Eye* adlı çalışmasında, şiir okuma süreci ile dikkat arasındaki ilişkiye değinir: "İşte en iyi şiirler, böyle bir okuma için karşı konulamaz bir davettir; çünkü [bu şiirlerin] sundukları, anlık ve gerçek bir dikkat ortaya çıkarır. Yaratıcı eylem, bir şiirin öncesinde, okunması veya alımlanması sırasında ve sonrasında da devam eder. Dikkatli bir şair de bu devamlılıktan zevk alacaktır" (Revell 2007: 6).

Bilişsel ruhbilimin üzerinde durduğu ve Gestalt psikolojisinde ön alanı art alandan ayırma olarak bilinen işlem, edebî metnin okunmasında "biçim-art alan" ilişkisi olarak düşünülmektedir. Bilişsel ruhbilimciler, dikkati, bazı uyarıcıları diğerlerine oranla öne çıkaran ve [zihnimizde] belli bir bölgenin etkinliğini artıran bir projektör olarak görür. Psikolojide dikkatin görselliğini vurgulayan yaklaşımlar, dikkati biçim ve art alan şeklinde ayırmakta ve yeni nesne ve uyarıcıların dikkati etkilediği ve onun yönünü değiştirdiğini savunmaktadır" (Koehler 2010: 67). Çünkü "edebî metnin okunması dinamik bir süreçtir, okur bu deneyim sırasında, biçim ile art alan arasındaki ilişkileri izleyerek dikkatini yeniden oluşturacağı bir süreci yaşar" (Stockwell 2002: 18). Stockwell'in ifade ettiği gibi, "bilişsel ruhbilim kuramı"nda görsel dikkat konusunda geliştirilen sorular edebî metne de uygulanabilir:

1. Uzamsal ve zamansal alan nasıl temsil edilir?
2. Nesne nedir?
3. Dikkati üzerin(d)e toplayan projektörün yapısı nedir?
4. Dikkat odaklanması çerçevesinde algıda seçicilik nasıl oluşmaktadır?
5. Nesneler arasındaki seçme işlemi nasıl oluşur?

Okurun, okuma süresinde dikkatini çekme olgusu bilişsel ruhbilimde "projektör" metaforu ile açıklanır. Şiirsel metinlerde, şairin, metne kodladığı ve okurun dikkatini çekmek üzere öncelediği unsurlar, okuma sürecinde şairin bilişselliğinden okurun bilişselliğine aktarılarak, şiirde asıl öncelenmesini gereken unsurların okurun dikkatine sunulmasını sağlar. Stockwell'in ifadesiyle, "belli bir anda projektörün (ışığı) altında her ne var ise, okurun ya da izleyicinin bütün ilgisini ve dikkatini üzerinde toplayacaktır. Dikkatin üzerinde toplandığı o biçime ait geçmiş deneyimlerden kaynaklanan bütün beklentiler, o biçimin hareketlerini takip edebilmek için birer ipucu gibi birbirine bağlanır" (Stockwell 2002: 18). Şiirde okurun dikkati ve algısı öncelenen unsurlara yöneldiğine göre, şairin de bu unsurları dikkate alarak şiir metnini oluşturması önem arz eder. Necip Fazıl Kısakürek'in "Canım İstanbul" başlıklı şiirinde geçen,

> Boğaz gümüş bir mangal, kaynatır serinliği,
> Çamlıca'da, yerdedir göklerin derinliği.
> (Necip Fazıl Kısakürek, "Canım İstanbul", *Çile* 167)

dizelerinde şairin doğrudan sözcükler arasındaki zıtlık ilişkisinden yararlandığı görülür. Böylece şair bilinçli bir tercihle, okurun algısını ve dikkatini bu yöne çevirmekte ve vermek istediği mesajı, okurun anlamasını istediği biçimde, etkili bir dille sunmaktadır.

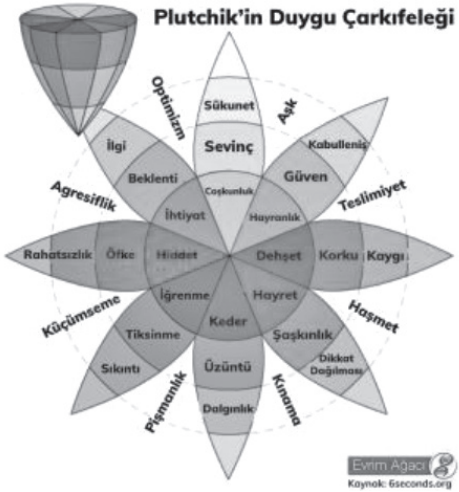
Duygusal Zekâ

Dilde, "belirli nesne, olay veya bireylerin, insanın iç dünyasında uyandırdığı izlenim" biçiminde tanımlanan "duygu", aslında bundan daha karmaşık bir süreçtir (Akalın 2011: 729). Son yıllarda insan zekâsı üzerinde yapılan araştırmalar, düşünme yetisinin, insanı diğer canlılardan ayıran özellikler bakımından onu tam olarak kuşatamadığını, bunun yanında duygu yetisinin de karmaşık bir yeti ve süreç olarak insanı evrende ayrıcalıklı bir konuma getirdiğini göstermektedir. Yine bu araştırmalar, "duygusal zekâ" kavramının odağında yer alan duyma yetimiz ve bu yetimizin so-

nucunda ortaya çıkan duygularımızın, nesneler dünyasını, evreni ve kendimizi tanımada vazgeçilmez bir önemi olduğunu ortaya koymaktadır.

Duyguya dair ilk sistemli düşünceleri dile getiren Aristoteles, tinsel/ruhsal olanı nedene bağlı ve nedensiz olarak ikiye ayırmış ve duyguyu, nedensiz olana yaklaştırmıştır (1879: 26). Yine Aristoteles *The Nicomachean Ethics*'te sonradan duygu kuramlarına kaynaklık edecek bu prensibi tin için besleyici ve geliştirici, vazgeçilmez bir kaynak olarak görür. Ne de olsa "hiçbir istisnası olmaksızın, her kültürden, her yaştan, her eğitim düzeyinden ve ekonomik şarttan gelen insanlar, ister kadın olsun ister erkek olsun, diğerlerinin duygularından haberdardır, duygularını harekete geçiren işlerle meşgul olurlar, hayatlarının küçümsenmeyecek bir bölümünü de tek bir duygunun, mutluluğun, peşinde ve de istenmeyen duygulardan kaçınarak geçirebilirler" (Damasio 1999: 35). Böylece "duygu", bir yanıyla bizim ayrıcalığımız olmasının yanında, bizi etkileyen ve bize yön veren bir itici güç olarak da hayatımızda yer alır.

Duygu, 19. yüzyıldan itibaren sistemli çalışmalara konu olmuştur. Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1904) adlı ünlü yapıtında temel duyguları belirler. Sonradan bu temel duygular, önce 1960'larda Paul Ekman (2009) ve Robert Plutchik (1980) tarafından geliştirilmiştir. Aşağıda yer alan ve "Wheel of Emotions" adıyla bilinen tabloda bu duygulara yer verilmiştir:



On sekizinci ve 19. yüzyıllarda William James ve Sigmund Freud tarafından "duygu" ile ilgili olarak ortaya atılan görüşler 1950'li yıllara kadar geçerliliğini korur. James "duygu"yu "vücudumuzun fiziksel bir nesneye verdiği tepki ve o tepki(me) sırasında vücudumuzdaki değişim hissi" biçiminde tanımlar (James 1905: 449). Ardından Freud, duygusal bozukluklar üzerinde çalışarak, travma ve çatışma gibi aşırı duygusal bozuklukların bilinçli karar verme yetisini aksattığını ve bunun da hayatın normal akışına zarar verdiğini savunur (Wilson ve Keil 1999: 274). Bununla birlikte insan bilişselliğini ilgilendiren diğer birçok kavram gibi, "duygu" da, yirminci yüzyılın ortalarından itibaren daha karmaşık yönleriyle incelenmeye başlanacak, "duygusal zekâ" da bu dönemde keşfedilecektir.

"Duygusal zekâ", bilişsel bir olgu olarak 1950'lerden sonra bilişim devriminin ardından daha derinlemesine incelenmeye başlanır. Howard Gardner, *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences* adlı çalışmasında zekânın yalnızca "akıl zekâsı" olmadığını; bunun yanında bir de "sosyal zekâ"nın bulunduğunu ortaya koyar (Gardner 1983). Ardından Salovey ve Mayer, *Emotional Intelligence* başlıklı makalelerinde bu kavramı daha sistemli hale getirerek duygu zekâsının bilginin ikinci boyutunu oluşturduğunu gösterirler (Power ve Dalgleish 2008: 366).

İnsan zekâsının yalnızca akıl zekâsından ibaret olmadığı, zekânın bir de duygusal boyutunun bulunduğu son yıllarda yapılan çalışmalarla ortaya konmuş, duygusal zekânın, bilginin ikinci boyutunu oluşturduğu görülmüştür. Daniel Goleman, *Duygusal Zekâ Neden IQ'dan Önemlidir* adlı kitabında duygusal zekâya dair şunları söyler: "Duygularımız; düşünmek ve planlamak, uzak bir hedefe hazırlanmayı devam ettirmek, sorunları çözmek gibi yeteneklemizi engellediği ya da güçlendirdiği ölçüde, doğuştan gelen zihinsel yetilerimizi kullanma kapasitemizin sınırlarını çizerek hayatta neler yapabileceğimizi belirler" (2005: 107).

> Goleman, pek çok nöroloğun ve psikoloğun araştırmalarının gösterdiği gibi, duygusal zekânın da eşit derecede önemli olduğu bilgisini popüler hale getirdi. Duygusal zekâ bize kendimize ve diğer insanların hislerine dair farkındalık sağlar. Acıya ve zevke uygun bir şekilde cevap verme yetisi kazandırır; empati, merhamet ve motivasyon verir. Goleman'ın da gösterdiği gibi duygusal zekâ, akıl zekâmızın etkin bir şekilde kullanılması için temel gerek-

> sinimdir. Beyinde bulunan ve sayesinde hissettiğimiz bölgeler hasar görürse bizler daha az etkin düşünürüz (Zohar 2004: 16).

Duygu, "belirli nesne, olay veya bireylerin insanın iç dünyasında uyandırdığı izlenim" iken, "duygusal zekâ" bu izlenimlere ait farkındalığımızı ve bunların işelevsel biçimde kullanımını içermektedir. Böylece duygusal zekâ ile şiirin ilişkisi, hem şairden hem şiir metninden hem de okumadan kaynaklanan süreçlerde, duygunun tanımlanmasını, duygu unsuruna ait farkındalığın sağlanmasını ve şairin duyguyu ifade etme biçimleri ile okurun bu ifade biçimlerini alımlama süreçlerini ilgilendirir. Bu, akıl zekâsının, duygusal zekâya göre daha az önem taşıdığı anlamına gelmemelidir. Aksine şiir akıl zekâsı ile duygusal zekânın birleşiminden ortaya çıkan bir anlatımdır. Son yıllarda zekâ üzerinde yapılan çalışmalar, akıl zekâsı ve duygusal zekânın yanında, üçüncü bir zekâ türü ve bilginin üçüncü boyutu olarak "ruhsal zekâ" kavramını gündeme getirdi. Danah Zohar, ilk kez *ReWiring the Corporate Brain* adlı çalışmasında gündeme getirdiği "ruhsal zekâ" kavramını şöyle tanımlar:

> Beynimizde, akılcı (seri) düşünme [akıl zekâsı] ve ilişkilendirici (benzerliklere dayanan) düşünme [duygusal zekâ] yetisinin, üçüncü bir tür sinirsel işlev aracılığı ile birbirine bağlandığını, senkronize (eşzamanlı) sinirsel titreşimlerin beynin farklı bölgelerini birleştirdiğini tesbit ettik. Bunun bize, şimdiye kadar sahip olduğumuz varsayımlarımıza karşı durup zihinsel modellerimizi değiştirebileceğimiz türden, sezgisel, olaylara derinlemesine bakmamızı sağlayan ve yaratıcı bir düşünme alanı açtığını söyleyebiliriz. Bu da beynimizi tümüyle yeniden oluşturmamızı sağlayabilir. Bu üçüncü tür düşünme biçimi, anlam, hayal ve değer sistemimizden kaynaklanan zekâmızı, ruhsal zekâmıızı veriyor (Zohar 1997: 119).

Danah Zohar, beyindeki teta dalgalarının gerçeği algılamak üzere bizi çok farklı dünyalara götürebileceğini iddia etse de, bu düşünce bilimsel olarak henüz kanıtlan(am)amıştır. Bununla birlikte, bu çalışmalar sonucu bilginin üçüncü bir boyutunun da olduğu anlaşılmıştır. Böylece şiirin algılanması ve üretilmesinde bu üç boyutun aynı anda görünmesi, gerçeğin eksiksiz ve tam olarak algılanmasıdır. Orhan Veli'nin "İstanbul'u Dinliyorum" şiirini hatırlayalım:

İstanbul'u dinliyorum gözlerim kapalı;
Önce hafiften bir rüzgâr esiyor;
Yavaş yavaş sallanıyor
Yapraklar, ağaçlarda;
Uzaklarda, çok uzaklarda,
Sucuların hiç durmayan çıngırakları;
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı.
(Orhan Veli Kanık, "İstanbul'u Dinliyorum", *Bütün Şiirleri* 172)

Orhan Veli'nin veya şiirde konuşan sesin, İstanbul'u dinlemesi (onu duyması) ve bunu yaparken gözlerini kapaması, acaba nasıl bir gerçekliğe işaret etmektedir? Burada şiirsel özne, gözlerini kapatıp İstanbul'u dinlerken, yalnızca çevresindeki seslere mi odaklanmaya çalışmaktadır? Yoksa dinlediği İstanbul'un, başka bir deyişle, İstanbul'un kendisine duyurduğu seslerin, örneğin, "sucuların hiç durmayan çıngırakları[nın]", kendi içinde nasıl bir duygu hâli yarattığını mı sezdirmeye çalışmaktadır? Bu soruların cevaplarını bulmak için yine metnin kendisine gitmemiz gerekecek. Şiir, şiirsel öznenin zihinsel süreçleri bakımından incelendiğinde metinde ilk dikkati çeken, "İstanbul'u dinliyorum gözlerim kapalı" dizesinin, şiirin son dizesi haricinde, her bölümünün başında ve sonunda yinelenmesidir. Burada şair, gözlerinin kapalı olduğunu; algısını (İstanbul'u) dinlemeye odakladığını sezdirir. Bunun yanında dinlediklerinin yalnızca birer ses olmadığı, seslerin, şairin iç dünyasındaki duygu değerleri bakımından anlamlandırıldığı görülür. Onun, bahar rüzgârına güzelliği; loş kayıkhaneleriyle bir yalıya da sarhoşluğu yakıştırması, öznenin dinleme eyleminin duyma eylemine, oradan da duygulanmaya yöneldiğini göstermektedir. Son bölümde "Beyaz bir ay doğuyor, fıstıkların arkasından/Kalbinin vuruşundan anlıyorum" derken, şair aslında duygusal durumumuzun fizyolojimizle olan ilgisine de çok açık biçimde vurgu yapmakta, duygusal tepkiler sırasında kalp atışlarımızın değişme durumunu şiirselleştirmektedir. Böylece şiir, duyguyu salt aktarmakla kalmaz, duygunun insan için nasıl bir gerçeklik halini yansıttığını oldukça dikkat çekici bir biçimde iletir.

Eksilti

İnsan zihni, söylenenden hareketle söylenmeyeni anlama potansiyeline sahiptir. İletişim sürecinde belli şartların sağlanması halinde, söz öbekleri eksiltilerek kullanılsa da, eksiltilen bu birimler alıcının bilişselliğinde tamamlanır. Başka bir deyişle, "dilde söylenmeyenin anlaşılmayanla eş

tutulması söz konusu değildir, tam aksine, söylenmeyen, söylenmediği halde anlaşılanı ima eder" (Halliday ve Hasan 1976: 142). Dilsel bakımdan "eksiltili" olarak kullanılan birimler, bağlamsal olarak tamamlanmış kabul edilebilir. Çünkü bağlamı yakalayan okur, şiirde eksik bırakılan birimleri bilişselliğinde tamamlayacaktır. Bu nedenle dilbilimde, "anlatımda kolaylık sağlamak üzere bir kelimedeki eklerin veya bir cümledeki kelimelerin azaltılarak kullanılması olayı" olarak tanımlanan "eksilti", bilişsellik araştırmalarında bilişsel sürecin bir parçası olarak kabul edilir (Akalın 2011: 771). Şiirde "eksilti", basit bir şiirsel teknik değil, şairin ve okurun algısallıklarını ilgilendiren bilişsel bir süreçtir:

> Bu anlatım biçimi, aynı zamanda şiire farklı bir duygusal yoğunluk, sözcüklerin yanı sıra zihnin sessizlik/sözsüzlük anlarını da anlatım süreçlerine katan bir tür derinlik katar. Şiirin gramatikal yapısı daha esnek olduğundan – hatta şiirin kendine özgü bir iç gramerinden söz edilebileceğinden – düzyazısal anlatımda sapma, eksiklik, anlatım kusuru vb. olarak değerlendirilebilecek çoğu dilsel kullanımın şiirde estetik bir özellik haline geldiği bile görülebilir. Kuşkusuz böylesi bir anlatım biçimi doğallık içinde özel bir dikkat, yoğunlaşma ve ustalık gerektirir; hatta bunun, şairin genel kişilik özellikleriyle bir ilgisi bile kurulabilir (Kul 2007: 479).

"Eksilti", şiirde söylenmeyeni, başka bir ifadeyle sessizliği temsil ettiğinden, okuma sürecinde okurun, şairin imgelemi ile temas kurmasını sağlayarak, okuma eyleminin daha yaratıcı bir sürece dönüşmesini sağlar. Bu zenginleşme, Janis P. Stout'un deyişiyle, "sanatçı ile okur arasında imzalanan gizli bir anlaşma" gibidir (1990: 19). Çünkü sanatçının sessizliği ("eksiltili" anlatımı), retorik olarak, okuru söylenenden daha fazlasını anlamaya davet eder. Yirminci yüzyıl edebiyat kuramında üzerinde sıklıkla durulan okur merkezli yaklaşımlar, edebî metnin anlamlandırılma sürecinde okurun deneyimleri ve algısına gönderme yapmaktaydı. "Eksilti" bu bağlamda temellendirildiğinde, bir yandan postmodern anlatıları çağrıştıracak biçimde yazarın okura daha etkin bir rol önermesiyle, diğer yandan okurun söylenenden hareketle söylenmeyenin peşine düşerek, onu kendi iç dünyasında anlamlandırma gayretiyle açıklanabilir. Nurullah Çetin'e göre,

> Bazı şairler, bir mısra ya da mısralara yayılan cümlelerin gereksiz sözleri ya da dilbilgisi bakımından gerekli olan bazı söz varlıklarını çıkararak ses ya da anlam açısından şiirsel

> gücu arttırmak yoluna gidebilmektedirler. Buna eksiltili ifade denmektedir. Şair, bazı mısralarda olması gereken ya da okuyucunun zihninde ilave ettiği bazı kelime ve eklere yer vermeyebilir. Şair böylece okuyucuyu zihnen dinç ve uyanık tutmaya, onu düşündürmeye, boşlukları doldurmaya yönelterek, şiirin oluşumuna ve tamamlanmasına okuyucuyu da ortak etmek istemektedir (Çetin 2009: 192).

Şiirde aynı zamanda bir anlatım aracı olan "eksilti", dilsel bir kullanım/tercih olmasının yanında, şiirin dünyasında estetik bir fonksiyona da sahiptir. Doğan Aksan'a göre, şiirsel anlatımda "eksilti", "gereksiz sözcüklerden kaçınmayla, göstergeleri elden geldiğince geniş bir anlam çerçevesine kavuşturacak biçimde kullanmayla ortaya konmakta, aynı zamanda şiirin kalıcılığını da sağlamaktadır" (Aksan 2013: 63). Ayrıca, "[k]esik cümleler, okurca tamamlanmaya bırakılmaları açısından çoğu kez şiirsel anlatıma hem bir gizem hem de çağrışım zenginlği ve duygusal yoğunluk katarlar" (Kul 2007: 455). Bununla birlikte,

> Nasıl olur da okur ya da dinleyici, soldan sağa birbirini izleyen ardışık tümcelerden, o metnin anlamlar çerçevesini oluşturacak bir bağlam kurar? Bellert bu soruyu yanıtlamaya çalışır. Böylece metnin somut boyutlarıyle sınırlı bir tutumunun sakıncalarından uzak durduğu gibi, Harweg'in üzerinde durmadığı önemli bir takım ilişkileri de göz önünde tutar. Bir metnin alımlanışı sürecinde, alımlayan kişi, metindeki tek tek tümcelerin anlamını, kendi bilincindeki geniş kapsamlı bir anlamsal çerçeveye oturtarak bütünler Bellert'e göre. Her tümcenin anlamı, böyle bir bağlam içinde belirlenir. Bu bağlam, metnin tek tek dilbilimsel öğelerinin gerek sözsel gerekse dilsel çerçevesinden, bir de her sözcenin nesnel ya da kullanım durumuyle ilgili ilişkilerinden oluşur en başta. (Göktürk 1979: 26).

Göktürk'ün, yukarıda Bellert'e atfen aktardığı, "metindeki tek tek tümcelerin anlamını, kendi bilincindeki geniş kapsamlı bir anlamsal çerçeveye oturtarak bütünle[yen]" okur, eksiltilen yapıları da bu bağlam çerçevesi içinde anlamlı bir bütün olacak biçimde yine kendi içinde tamamlayacak ve zihinsel bir süreç halinde anlamlı bir bütünü oluşturacaktır.

Eksiltili yapıların oluşturulması ve anlamlandırılmasında iki süreçten söz edilebilir. Bu süreçlerden ilki yazarın kavram ve nesneleri eksilte-

rek yaptığı eksiltilerdir. Şair açısından bakıldığında, "[ş]iir dilinde [...] bilinçli olarak yeğlenen eksiltiler, çelişkili, tersinlemeli, eğretilemeli vs. kullanımlar bu dilin neredeyse birincil özelliği (iletişimden çok estetik dil kullanımı) durumundadır" (Korkut 2003: 139). "Eksilti"nin ikinci düzeyi, okurun eksiltiyi beyninde bilişsel bir süreç olarak tamamlamasıdır. "İşte bu nedenle şiirde anlama (anlamlara) ulaşmak için bir ön okuma ve ardışık okumalar gerekir. Şiirde anlam, okuyucunun dizimsel yapıda gerçekleşmiş öğelerle dizisel eksende çağrıştırılan bitmemiş ve açıkça söylenmemiş anlamları bir araya getirmesiyle belirir" (Korkut 2003: 139). Böylece hem şair hem de okur "eksiltili bir şiir deneyimi" yaşayacaktır (Allen 2007: 206).

"Eksilti", metinde eksik bırakılan birimlerin okurun zihninde bir bütünlük algısı dahilinde anlamlandırılmasını içerdiğinde, metindeki "eksilti" ile metnin bütünlüğü, daha doğrusu okurun bilişselliğinde metnin bu bütünlüğünü oluşturması arasında yakın bir ilişki vardır. "Bütüncül yapı ile eksiltili yapı ilişkisi, eksiltinin anlaşılabilir, tamamlanabilir ya da çıkarımsal olmasının, bağlamda eksilti taşımayan yapıları gerektirmesine dayanır. Çıkarımsallık ise, atılan öğenin metin çözücü tarafından doldurulabilmesi ile sağlanır. Bu nedenle eksilti, tümüyle bağlamın varlığına dayalı bir dilsel düzenleme olarak belirginleşmektedir" (Subaşı Uzun 1995: 65). Bağlamın oluşturulması da okurun zihninde tamamlananması öngörülen bilişsel bir süreçtir.

İnsan bilişselliğini ilgilendiren kavramlardan algı, çağrışım, dikkat-odaklanma, duygusal zekâ ve eksilti, edebî metnin ve şiirin anlamlandırma süreçlerinde hayatî bir önem taşır. Bir edebî metni anlamlandırmamız, onu algılama biçimimizle neredeyse eşdeğerdir; çağrışım, edebî metnin ayrılmaz parçalarından olan çok anlamlılık özelliğini ortaya çıkarırken, dikkat, yazarın öncelediği metinsel unsurların okur tarafından da öncelikli olarak algılamasını sağlar. Son olarak "eksilti", okurun şiirde söylenmeyenden hareketle, sezdirilen/çağrıştırılan anlama odaklanmasını sağlayarak, onu şiirin anlamlandırılma sürecinde ektin bir rol oynamasını sağlayan bilişsel bir süreç olarak dikkati çeker. Bütün bunlar da, beyin ve beyne bağlı bilişsel süreçlerin şiirsel metnin anlamlandırılmasında vazgeçilmez öneme sahip olduğunu gösterir.

3. BÖLÜM

BEYİN VE YARATICI DEHA

Uçuşur lâne-i dimağımdan/Mest ü şâdân tuyûr-ı eş'ârım
C. Şahabettin

Hanımlar, Efendiler,
Affedersiniz, soyunuzda deli var mı? Evet mi? Tebrik ederim.
İşte dehânın birinci farikası...
H. R. Gürpınar

Sanatın nasıl ortaya çıktığı sorusu ile birlikte sanat kabiliyeti, yaratıcı dehâ, hayal gücü, ilham gibi kavramlar ilk dönemlerden beri ilgi çekmiş, bu konuda birçok düşünür görüşlerini bildirmiştir. Platon, *Ion Diyalogları*'nda şairlerin şiirlerini bilgi, ilham ve deha ile yazdıklarını söyledikten sonra, dehayı bir tür "delilik" olarak ele alır (1892: 114). Immanuel Kant, sanattaki yaratıcı dehayı hayal gücüne bağlar ve duygu, bilinç, hafıza, zekâ, analiz, zevk ve arzu ile birlikte, hayal gücünü de zihnin özelliklerinden biri olarak kabul eder (1781: 331). Gaut'un ifade ettiği gibi, "hem Platon'un ve hem de Kant'ın görüşleri Romantizm üzerinde etkili olmuş ve yaratıcılık konusundaki yaygın kavramları da etkilemiştir" (2010: 1034). Araştırmacı 1950-2000 yılları arasında yaratıcılık ve deha konusundaki felsefî çalışmalar şaşırtıcı derecede az iken, psikoloji alanında yapılan çalışmaların oldukça fazla olduğunu tesbit eder. Bu, 1950'lerden itibaren bilişsel bilimlerde yaşanan gelişmelere koşut olarak gerçekleşen disiplinler arası çalışmalardan kaynaklanır. Bununla birlikte 1950'lere kadar yapılan çalışmalar ve yaratıcılık faaliyeti ile deha hakkında ortaya konan görüşler modern bakış açılarını hazırlamıştır.

Yirminci yüzyıla gelene dek bizim geleneğimizde yaratıcı deha, sanat kabiliyeti, hayal ve ilham gibi kavramlara dair dile getirilen görüşlerin, dönemin bilimsel bilgi birikimine uygun şekilde dile getirildiği, genel

olarak soyut ve sezgisel değerlendirmeler içerdiği görülür. On dokuzuncu yüzyılda bu kavramlara dair dile getirilen görüşler özellikle belagat ve edebiyat nazariyatı sahasında gerçekleşir. Yaratıcı deha faaliyetinin bizim geleneğimizde nasıl ele alındığını anlamak için, Tanzimat sonrasında edebiyat nazariyatı ve belagat sahasında yazılan eserlerde deha ve ilham kavramlarını araştırdık. Bu araştırmalarımız, Recaizade Mahmut Ekrem'in *Talîm-i Edebiyat*'ından Halid Ziya Bey'in adı bilinmeyen bir eserine kadar birçok eserde yaratıcı sanat faaliyetinin, "deha", "ilham" ve "hünerverî" gibi başlıklar altında incelendiğini gösterdi. Bu eserlerde sözünü ettiğimiz kavramlara ait tanımlama ve açıklamalar, bizim sanatçı ve edebiyatçılarımızın deha kavramı üzerinde derinlemesine düşündüklerini göstermesi bakımından önem arz etmektedir.

Bizim Geleneğimizde Dehâ

Recaizade Mahmut Ekrem, bir edebiyat nazariyatı olarak hazırladığı *Talîm-i Edebiyat*'ın ilk bölümünü "Kuvây-ı zihniyyenin edebiyata fiili" olarak belirler (1911/1330). Nazariyat ve şiir alanında verilen böyle bir eserin ilk olarak zihinsel faaliyete yer vermesi dikkat çekicidir. Kazım Yetiş'e göre, böylece Ekrem "ifadenin psikolojik temellerini ve muhtevasını göstermek istemiştir (1996: 153). Böylece müellif bu birinci fasılda zihnî melekelerin edebiyattaki fonksiyonunu açıklamış olacaktır. Ona göre, ifadede ilk kademeyi düşünce teşkil etmektedir. Şekli, ifadeyi ise ikinci plana almıştır. Çünkü tabiî silsile bunu gerektirmektedir". Ekrem, "Dehâ ve Hünververî" başlığı altında yaratıcı faaliyeti açıklarken, "deha sahibi kimse icat etme ve meçhulü keşfetme melekesini haizdir" görüşüne yer verir. Ekrem'in eseri, yaratıcılığın zihinsel/bilişsel kaynaklarına yönelmesi yönüyle önemlidir.

Talîm-i Edebiyat'ın yayımlanmasının ardından, Ali Ekrem eserin içeriğine dair bir takım eleştiriler yöneltir (1923; aktaran Yetiş 1996: 154). Ona göre, Ekrem'in anlattıkları, "kuvve-yi muhayyilenin suret-i faaliyetini anlatmaktan çok uzaktır. Çünkü maksadınız muhayyilenin icâd ettiğini, cisim verdiğini, can verdiğini, tenvir ve tezyîn ettiğini öğrenmek değildir; bunları zaten bilirsiniz, görüyorsunuz, aradığınız muhayyilenin bütün bu şeyleri nasıl yaptığını ve irâd-ı bedâyî edebilmek için hangi şerâit tahtında faaliyete gelmesi muktezi olduğunu anlamaktır". Ali Ekrem'e göre, şiir ve yaratıcı deha konusunda asıl yapılması gereken, zihnimizin yaratma işlemini nasıl gerçekleştirdiğidir. Ancak şu nokta da hatırlanmalıdır ki, *Talîm-i Edebiyat*'ın yazıldığı yıllar, psikolojinin bir bilim olarak yeni ge-

liştiği yıllardır ve psikolojide insan zihnine ait bilgiler, bugünün gelişmiş görüntüleme teknolojisi sayesinde elde edilen somut verilere değil, özellikle deney ve gözleme dayanmaktadır. Bu nedenle Recaizade Mahmet Ekrem'in görüşlerinin soyutluklar içermesi doğaldır. Ancak Ali Ekrem'in sorduğu sorular bugün de bilişsel bilimlerin ilgilendiği sorulardır.

Ahmet Reşit Rey, edebiyat nazariyatı biçiminde kaleme aldığı *Nazariyat-ı Edebiyye*'sinde, dehâ kavramını "kâinat ve hadisâttaki evsâf-ı esasîyenin amîkiyle beraber telfîk-i tasviratta mümtaziyyet-i ikmal" biçiminde tarif eder (1928/13010: 117). Ahmet Reşid Bey, sözlerinin devamında yaratıcı dehanın genetik özelliklerine dikkati çeker: "Dahi yaradılmış olanlar için kesb-i dehâ mümkün olamaz. Erbab-ı dehâda fevkalâde bir kabiliyyet-i tesiriyye, büyük bir ihtiras-ı ibda ve bütün faaliyet-i dimağiyyesini defaeten bir daire-i tedkîke cem' edebilecek bir derecede, şiddetli bir temerküz-i zihnî mevcuddur (...) Shakespeare'in, Moliere'in temaşalarına dikkat ediniz. Tabiyyat-ı beşeriyyenin en derin, en karanlık köşelerine infaz-ı nazar ederek müstesna bir hiss-i amîk ile keşfedilen bir vasf-ı esasî etrafında âli bir mümtaziyyet cem' ve telfîk ibraz olunmuştur" (118).

İsmail Safâ, *Mülahazât-ı Edebiyye*'sinde "deha"yı şöyle tarif eder:

> Dehâ denilen fıtrat zekâ sanayi-i nefise erbâbında icâd iktidarıdır. Dâhilik her sanatkârda bulunması elzem olan vehbî, kesbî meziyetlere nâiliyetle beraber nefâise-i müteallik zevkin derin derin, başka başka tecelliyâta mazhariyettir. Dehây-ı edebî: Herkesçe malum olan kelimelerle kimsenin düşünemediği letâifi hâkayıkı bulup söylemektir. Hünerli bir sanatkâr, değerli bir münekkit gibi gördüğü işittiği şeylerden kendisini mütehassıs edecek bir istidâ-ı tesire mâliktir (1897: 32; aktaran Yüce 2011: 1095).

Süleyman Fehmi'nin *Edebiyat* başlıklı eserinde yaratıcı deha kavramına ve deha sahibi sanatçının psikolojisine dair söyledikleri oldukça dikkat çekicidir. Eserinde dehayı, "her şeyden evvel [bir] kudret-i ibda'" olarak tanımlayan Süleyman Fehmi'nin, hünerverî, münekkit ve deha sahibini karşılaştırırken, "deha-yı sanatkarâne"yi diğerlerinden çok farklı gördüğü anlaşılmaktadır. Ona göre, sanat kabiliyetine sahip olan hünerverînin, tıpkı münekkit gibi bazı mantık kurallarına uyması gerekebilir. Oysa deha, his ve düşüncelerin şiire ait "şekilleri, işaretleri irticalen bulmak hassasıdır". Ayrıca "dahi-i sanatta mürekkeb bir kütle-i maddiye halinde kalır; tesir mütevali'ül-husûl olacağı yerde birden bire hasıl olur ve

derece-i kusvay-ı şiddete vasıl olduğu için hedef-i ahenine isabet etmiş bir gülle gibi muhayyileyi teshin ve işgal eder".

Halid Ziya Bey, adı bilinmeyen bir eserinde, dehayı, "bir hâsse-i mümtâze-i cibilliyyedir ki, zihni tabakât-ı âliyye-i fikriyyeye irfâ eder" biçiminde tarif eder (Yetiş 1997: 335). Halid Ziya Bey, deha ile sanatın birbirini tamamlayıcı bir işlev yüklendikleri görüşündedir. Ona göre, "kābiliyyet-i edebiyyede nokta-i kümmeliyet dehâ ve san'atın bir âheng-i tâm içinde bulunmasıdır. Bu iki hâsse-i fikriyye bir memzûe-i 'ulviyye teşkîl eder ki pîrâyesi bir hârika-yı bedi'iyye-i fikriyye olur" (Yetiş 1997: 337).

Şahabeddin Süleyman, *Sanat-ı Tahrîr ve Edebiyat*'ta, deha kavramını, "her şeyden evvel bir kudret-i ibda'" olarak belirledikten sonra, bu kavramı, özellikle sanatçı ve münekkit arasındaki farklılıklardan hareketle temellendirir (1911/1329: 73). Ona göre, "muhakeme eylediği eserin teessürât-ı adîde ve mütevaliyesini takib eden münekkit madde ile mevzu arasındaki münasebeti katiyyen nazar-ı dikkatinden dûr tutamaz. Halbuki sanatkâr-ı dahi, bir yudum su gibi, teessürât ve heyecanâtı yutar; onunla kendisini meşhun görüyor". Gerek fenden gerek sanattan bahs olunsun, tehalüf ancak kuvâ-yı akliyye ve zekâiyyeyi bir merkezde cem eden, dehayı teşkil eden bu kuvve [sabr-ı bî-fütûr] tin birdenbire aldığı istikamettedir (74). Şehabeddin Süleyman'ın sanatsal yaratıcılığın fizyolojik temellerine dair söyledikleri oldukça dikkat çekicidir. Ona göre, deha, "fizyoloji nokta-i nazarından bilakis, dimağa aid uzuvlardan bazılarının müstesna bir surette pek ziyade inkişafıdır" (75).

Tanzimat'ın ardından edebiyatçılarımızın, edebiyat nazariyatı sahasındaki eserlerinde dile getirdikleri görüşler, onların, deha, hayal, zekâ, bilinç, hafıza gibi insan bilişselliğini ilgilendiren pek çok konuda düşündüklerini gösterir. Bununla birlikte, örneğin Ali Ekrem'in *Talîm-i Edebiyat* eleştirisinde dile getirdiği gibi, sanatsal deha ve yaratıcılığın psikolojik kaynaklarına dair dile getirilien görüşler noksandır (1923; aktaran Yetiş 1996: 154). Buna rağmen, deha edebiyatçılarımız tarafından ele alınmış ve onun psikolojik yönleri, sanatsal yaratıcılıkla olan ilişkisi çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Yaratıcı Dehanın Örnekleri

Beynimizin yapabilecekleri, bir nörobilimcinin tasvirinden çok daha fazlasını içerir. Onun en büyüleyici özelliklerinden biri sanatsal veya "yaratıcı deha" olarak adlandırılan sanat üretme kapasitesine kaynaklık

etmesidir. Bu büyüleyici yönümüzün tarihi o kadar eskidir ki, beslenme ve barınma ihtiyacı nasıl ilk insandan bugüne var olduysa, yaratıcı deha, yani sanatın varlığı da en eski dönemlerden beri var olmuştur. Öyle ki, "Mısır'daki piramitler, Chichin Itza'daki Maya Harabeleri, Türkiye'deki Nemrut Dağı'nda bulunan heykeller, Partenon'uyla Atina'daki Akrapolis, Avrupa'yı bir uçtan bir uca kesen Roma Yolları ve su kemerleri" en eski zamanlardan bugüne kadar süregelen yaratıcı dehânın ürünleridir (Andreasen 2006: 3). Ayrıca bu mimarî eserlerin yanı sıra, ilk insanlardan bugüne, resim, müzik ve şiir gibi sanatların da var olduğunu bugün artık çok kesin biçimde biliyoruz.

Sanatçının sahip olduğu dehanın ortaya çıkış biçimleri ve bu süreçte yaşananlar oldukça dikkat çekici bir sürece işaret eder. Yaratıcı sanat eyleminin nasıl ortaya çıktığı, sanatçının sanat eserini vücuda getirirken içinde bulunduğu ruh hali ve sanat eserlerinin insanlar üzerindeki etkisi eski zamanlardan bu yana ilgi çekmiş olsa da, yalnızca geçtiğimiz yüzyıldan bu yana, bu konuda sistemli ve metodik bazı yaklaşımların varlığından söz edebiliyoruz. Sanatçıların, bu sürecin doğasına dair söyledikleri birincil elden kaynak niteliği taşıyor. Bu nedenle, onların söylediklerine kulak vermek bu sürecin anlaşılmasına katkı sağlayabilir.

Cumhuriyet döneminin edebiyat kuramcılarından Kaya Bilgegil'in *Cehennem Meyvası*'nda şairin yaratma sürecine dair söyledikleri, bilişsel bilimlerin araştırma alanlarını sezdirmekle kalmaz; aynı zamanda bugün modern bilimlerin sanatın dehâsına dair elde ettiği bakış açılarını öngördüğünü düşünmemizi sağlayacak tesbitler içerir:

> Mısra gelmek üzere... Şairde bir huşû... Aklî faaliyet dumura uğruyor. Renkler değişti. Anlaşılmayan ve hakim olunamayan haricî bir tesir. Şair çırpınıyor. Biraz sonra şiir-i mahz zuhur edecek. Bu ân ilham ânı, bu bir extase. Akislerinin idrâki, ancak tesir geçtikten sonra mümkün olabilecektir. Biraz evvel şaire bilinmedik bir kudret nüfuz etmişti; şimdi de onu eser yazmaya zorluyor (Bilgegil 1956: 12).

Tanpınar'ın *Huzur*'da sanatın dehâsının insan ruhundaki etkileri konusunda söyledikleri romanımızda bu konuda yazılmış en başarılı örnekler arasındadır. Romanın yazar-anlatıcısı ile Mümtaz'ın seslerinin zaman zaman birbirine karıştığı romanda yazar-anlatıcı Dede Efendi'nin Ferahfezâ Mevlevî Âyininden o kadar etkilenmiştir ki, bu eserin bestekârı

için, "Fakat kendisi nasıldı? Bu rûh macerasını bu kadar intizamla hazırlayan adam kimdi ve nasıldı?" diye düşünmekten kendini alamaz. Biraz ilerleyen satırlarda okur, şu satırlarla karşılaşır: "Bütün İstanbul en süzme tarafıyle, kibar ecnebi davetlileri, saray adamları ile, ikbalin eşiğine ilk adımını koymak ümidiyle çıldıranlarıyle hep oradaydı... Hepsi bu yeni ayini, Ser-müezzin-i Hazret-i Şehriyari Hamamizade İsmail Dede Efendi'nin hazırladığı ayini dinlemeye gelmişti... Üçüncü selam Mümtaz'ı büsbütün başka ufuklara taşıdı... Niçin bu musıki birdenbire kıvrak edasıyle çocukluğunun bayramlarını hatırlatmış, onların o gamsız, mesuliyet duygusuz, her zevki bir vicdan azabı ile beraber duymadan tattığımız zamanların neşesiyle coşmuştu? Bu kadar ölüyü birden diriltmek doğru muydu?". Tanpınar yaratıcı dehasının ortaya çıkış biçimlerini *Şiir ve Rüya* (II) makalesinde ise şöyle anlatır:

> Dede'nin Mahur Beste'sini ilk defa dinlediğim zaman, birdenbire gözlerimin önünde çıplak bir manzaraya tek başına hakim olan büyük bir ağaç canlandı. Bu hayal musikinin rüzgârıyle bende doğan bir şeydi. Hâlbuki bu besteyi o anda dinlemeye hazırlanmış değildim; nağme beni ansızın yakalamıştı. (...) Şunu da unutmamalı ki, kan ve sinir cihazı şeklinde iki ağacı bünyemizde gezdiriyoruz. Duyuşun aniliği yüzünden damarlarımda ve sinir cihazımda olan değişiklik (evin içinde çığlık var, her şey uyanmıştır) bana bu iki ağaç şemasından birini göstermiş olabilir. (...) Asıl ehemmiyetli olan şey, bu hayal bende doğarken sade uyanık olmayışımdır; zihnimle de çalışıyordum. Kalabalıkta idim ve konuşuyordum, yani kendi kendimle çok yakından meşguldüm. (...) Şuurum, nabzım, vücudumun her uzvu bu karşılaşmanın bende açtığı derinliklerin peşinde idi. Düşüncem onların loşluğunu doldurmağa çalışıyor, onun şekilleriyle şeklini oluşunu değiştiriyordu. İşte bu çalışma devam ederken, daha altta musiki temasın uyandırdığı çok ani bir çalışma daha olmuş, geceleyin bir şimşek altında aydınlanan bir orman bir manzara gibi, kısa bir anda içimde bir şey teşekkül etmiş yahut çok öncede mevcut bir yumak çözülmüş, ya bana eski bir masalı veya hayali yine bir ışık altında göstermiş yahut da uzviyetimin sinirlerle yaptığı bu 'ihtizaz' şeklindeki bir 'tecrit' ile beni karşı karşıya bırakmıştı. Aynı temas bu hayalin yerine bende herhangi bir hâtırayı doğrudan doğruya

> uyandırabilir, yani zamansız ve mücerret bir kuruluş yerine kendi zamanlarımdan birini canlandırabilirdi (Tanpınar 2014: 37).

Sanat eserinin oluşumunu sanatçının beyninde meydana gelen bilişsel ve estetik bir süreç olarak kabul eden bilişsel çalışmalar, sanat eserini de öncelikli olarak sanatçının beyninde oluşan ve olgunlaşan bir süreç olarak ele alır. Sanatçının sahip olduğu yaratıcı dehâ, yalnızca çevresindeki insanlarda hayranlık uyandırmakla kalmaz; aynı zamanda çevresindekilere kendi varoluşlarını ve inanç sistemlerini sorgulatacak bir etki yaratır. İtalyan besteci Antonio Salieri, çağdaşı olan Avusturyalı dünyaca ünlü müzik dehası Wolfgang Amadeus Mozart'ın bir bestesini dinlerken, onun müziğini "Tanrı'nın sesi" olarak tanımlamaktan kendini alamaz:

> Bu hayatımda hiç duymadığım bir müzikti. Öyle bir arzuyla, öyle tatminsiz bir arzuyla doluydu ki, sanki Tanrı'nın sesini duymak gibi bir şeydi. Fakat neden Tanrı, sesini duyurmak için böylesine şımarık, haylaz bir çocuğu seçmişti? İnanılır gibi değildi. Bu parça kazara bestelenmiş olmalıydı. Akıl almaz bir şeydi bu. Tanrı ne yapmaya çalışıyordu böyle? Hayret verici, inanılmaz bir şeydi. Bunlar, bestelerin ilk taslaklarıydı. Ama üzerlerinde hiçbir düzeltme işareti yoktu. Bir tane bile. Müziği kafasının içinde bitirip kâğıda dökmüştü. Sanki bütün o sayfaları ona biri yazdırıyordu. Müziğe gelince, notalar hiçbir müzikte olmadığı şekilde sonlanıyordu. Bir notanın yerini değiştirseniz değeri azalıyor, bir dizeyi değiştirseniz bütün yapı çöküyordu. Bir şeyi artık çok iyi biliyordum: Başpiskoposun sarayında duyduğum o sesler bir rastlantı değildi. Tanrı'nın sesi geri gelmişti.

Anlaşılan o ki, kendisi de sanatçı olan Salieri, kendisinden daha yetenekli gördüğü bir başka sanatçının, Mozart'ın eseri karşısında yalnızca hayranlık ve kıskançlığa kapılmakla kalmaz; aynı zamanda sanatın güzelliği karşısında, varoluşunu sorgulayacak ve Tanrı'ya hesap soracak bir hale gelir.

Servet-i Fünûn şairi Tevfik Fikret, *Perî-i Şi'rime* adlı şiirinde yaratma süreci sırasında kafasının içinde olup bitenleri şiirselleştirirken, yaratıcılık–beyin ilişkisini ve bu süreçte yaşadıklarını anlatır. Şair, şiirin ilk bölümünde estetik yaratıcılığı ve bu süreçte zihninde ya da hayal gücünde olup bitenleri, "rûhu titren derin bir inilti" olarak görür:

Bazan sesine öyle derin bir inilti var,
bir hadşe var ki rûhumu karşında titretir;
Hind'in zehirli goncelerinden nümûnedir
bazan yanaklarındaki muhrik parıltılar.

Birlikde öyle tatlı zamanlar geçer ki rûh
ister seninle bir ebedî zevk-ı imtizâc;
bazan fakat, - Nedir bu felâketli ihtiyâc,
bilmem! - eder hayâlime hep zulmetin sünûh.

Günler geçer ki paslı bulutlarla kasvetin
bir âhenin siper gibi örter semâmızı;
ben ağlarım bu sıkletin altında, bir sızı
tâ kalbimin içinde çukurlar açar, derin...

En ber-güzîde şi'ri fakat böyle bir zaman
ilhâm edersin; işte mükâfat-ı mihnetin,
Mısr'ın o şivekârına benzer ki tıynetin,
öldürmedikçe, vaslını etmezdi râyegân.

(Tevik Fikret, "Perî-i Şi'rime", *Rübab-ı Şikeste* 184/186)

Fikret, şiirine adını veren ilham perisinden, şiiri yaratma sürecinde yaratıcı dehasının ortaya çıkışını ve bu sürecin bilişsel ve psikolojik yönlerini dikkat çekici bir açıklıkla ortaya koyar. Şair, yaratma sürecini Hindistan'da yetişen çok güzel fakat zehirli goncalara benzetir. Bu yaratma sürecinde bazen öyle bir zevk alır ki, rûhu şiirinin perisiyle sonsuza kadar bir "zevk-i imtizac" halinde olmak ister. Diğer yandan, yaratma sürecinde yalnız mutluluk ve zevk yoktur; bu çok sıkıntılı bir süreç de olabilir. Öyle ki, şair bir şey üretemediği zamanları ve o ruh hâlini, kasvetin paslı bulutlarla gökyüzünü kuvvetli bir siper gibi örtmesi olarak görürken; bu ağırlığın altında ağladığını; bu sızının da kalbinin içinde derin çukurlar açtığını söylemektedir. Öyle anlaşılıyor ki, yaratıcı dehâya sahip olan şair, bu süreçte çok farklı ruh halleri yaşamakta ve bu da ele aldığımız konuyu daha ilginç hale getirmektedir.

Fikret, yaratma sürecinde yaşadıklarını, yazılarında da dile getirmiştir. Şair, Servet-i Fünûn'da, *Musahabe-i Edebiye–35 İki Söz* başlıklı yazısında, bu süreci şu sözlerle anlatır: "Ben ekseriya şiirlerime – eğer o yazdığım mevzûn şeylere bu namı vermek caizse – böyle dilimin ucuna geliveren bir mısrâla başlar; sonra görürüm ki bu, kaç gündür beynimi yiyen bir mülahazanın kalbime ezâ veren bir hissin, nefsimi yoran bir mücahedenin, hasılı dûş-ı tahammülüme ağır gelen bir bâr-ı teessürün tazyikiyle sâdır

olmuş bir nevha-i âvâredir" (1898/1313; aktaran Daşçıoğlu 2007). Fikret bu sözleriyle, bir anlamda yaratıcı dehanın bilişsel psikolojisini verir.

Peki, *Huzur*'da Dede Efendi'nin Ferahfezâ Âyini'ni dinlerken Mümtaz'ı büsbütün başka ufuklara taşıyan, Salieri'ye, Mozart'ın bestelerinin "Tanrı'nın sesi" olduğunu düşündüren ve Tevfik Fikret'in ruhunda dev bir inilti olarak yankılanan bu yaratma süreci nasıl bir süreçtir? Diğer bütün beşerî eylemler gibi insanın beyninde başlayan, gelişen ve sanat eserine (bir şiire, bir besteye, bir resme, heykele) dönüşen bu süreçte insan beyninde neler olmaktadır? Nancy Andreasen yaratıcılığı üç aşamada inceler. Ona göre, "Yaratıcılık bireyle başlar. Daha sonra bu birey, yaratıcı bilişsel bir süreç boyunca, bir sorunu ele alır ya da geçerli bir soru sorar veya yeni bir görüş ve kavramsallaştırma yolu arar. Bu süreçte neler olduğu bilişsel nörobilim için büyüleyici bir konudur. Süreç tamamlandığında – sorun çözüldüğünde sorunun cevabı bulunup çalışma bitirildiğinde – ortada bir ürün vardır" (Andreasen 2005: 22).

Sanatçının yaratıcı dehasına dair verilen örnekler, şairin bilişsel varlığına dair farkındalığımızı artırmaya yönelikti. Şair, kendisinden önceki hayat ile karşılaştırıldığında yeni bir hayatın insanı olduğuna göre, her yeni gerçeklik algısının ve yeni dünya görüşünün onun bilişsel varlığına ve sanatsal yaratma tarzına etki etmesi kaçınılmazdır. Başka bir deyişle, yeni olan, önce şairin bilişselliğine yansıyacak, ardından bu bilişsellik onun estetiğine ve söz söyleme biçimlerine kodlanacaktır. Bu açıdan bakıldığında bu çalışma İkinci Yeni şairinin bilişselliğinden şiirlere kodlanan bilişselliklerinin kodlarını çözme gayreti olarak okunabilir. Böylece bu çalışmanın, bilişsellik ve yaratıcılık çalışmalarına katkısı olacağı kanaatindeyiz.

> T.S. Eliot, şairin zihninde şiirin doğduğu ânı betimlerken şöyle demektedir: "(bu ânda) şairin dimağı bir katalizör gibidir. Oksijen ve kükürtdioksit gibi iki gazın platin çubuğun bulunduğu bir (ortamda) sülfürik asit meydana getirmesi gibi, insan dimağı da yeni bileşimler meydana getirir" (Eliot 1983; Aksan 2013: 33'ten).

Mayakovkski şiir yaratma sürecinde yaşadıklarını şöyle anlatır:

> Yürüyorum; kollarımı sallayarak, hiçbir sözcük düşünmeden, mırıldanarak; zaman zaman mırıldanmamı kesmemek için adımlarımı küçültüyorum, zaman zaman da adımlarıma yetişebilmek için daha hızlı mırıldanıyorum.

> Böylece ritm, uzayıp kısalarak biçimleniyor-ritm, her şiirsel yapıtın içinde baştan sonra gümbürdeyerek ona ses veren temel öğedir Sözcükler yavaş yavaş, tek tek bu sözsüz gümbürtünün içinden çıkarak beliriyor.
>
> Beliren sözcüklerin bazıları çekip gidiyor, bir daha geri gelmiyor; bazılarıysa kalıyor, kırk kez debeleniyor, kıvranıyor; öyle ki sonunda hiçbir sözcük yerinde kalmayacak sanıyorsunuz. (...) Çoğu zaman da en önemli sözcük ilk önce beliriyor; şiirin anlamını bütünüyle yüklenen ya da uyağı belirleyen sözcük. Öbür sözcükler de öne çıkıp en önemli sözcüğe göre belirlenen yerlerini alıyorlar. Temeller yerli yerine oturunca insan birden ritmi zorladığı duygusuna kapılıyor: Bir yerlerde küçük bir hece ya da bir ses eksikliği var. O zaman bütün sözcükleri yeni baştan biçimlendirmeye girişiyorsunuz ve bu çalışma sizi deli ediyor. Dişinize kron geçirtmeye benziyor; dişçi kronu dişinizin üstüne bin kez (ya da size bin kezmiş gibi gelecek denli çok kez) takmaya çalışır ama uymaz; bininci deneyişten sonra şöyle bir bastırıverir ve kron şıp diye yerine oturur. Bu benzetme bana uygulandığında daha da geçerlidir, çünkü kron sonunda yerine oturduğu zaman (gerçekten) duyduğum acıdan ve rahatlamadan gözlerimde yaşlar belirir (Mayakovski 2002: 39).

İlhan Berk de, "Paul Klee'de Uyanmak" adlı şiiirini yazma serüvenini anlatırken, aynı zamanda kendi yaratma sürecine dair de önemli ipuçları verir. Berk'in kendisinden öğrendiğimize göre, onun bu şiiri yazmadan önce planladıklarıyla, şiirin son hâli arasındaki şaşırtıcı farklılıkları şöyle anlatır: "Paul Klee'de Uyanmak şiirini dün bitirdim. Dün, erkenden yola çıktım, yollara düştüm. Baştan, bu şiirin serüveni de ötekine benzeyecek sanıyordum. Öyle aklımdan yazacak, bir günde daktilo edip Yeditepe'ye gönderecektim. Öyle olmadı, birinci kesmeden sonra, masa başına oturduğum çok oldu. Bu şiir, doğrusu hiç de önceden düşündüğüm gibi yazılmadı. Ne biçimi, ne de konusu öyle oldu" (Berk 1997a: 22).

Berk, şiiri kurmadan önce geliştirdiği beklentilerin gerçekleşmediğini ve muhtemelen gerçekleşmeyeceğini fark etmesiyle, kendi deyişi ile şiire uyuvermiş, yaratmanın bir başka yönüne gitmiş ve yaza yaza konuyu, biçimi bulmuştur:

> Ben, bir şiir şöyle yazılmalıdır, böyle yazılmalıdır gibi yargılara bağlı kalmayı sevmem. Bu kuralların dışında da şiir yazıldığını gördüm çünkü. Diyeceğim, önceden kurallar koymak bir şeyi doğrulamaz. Neyse, serüveni böyle oldu işte Paul Klee'de Uyanmak'ın. Sonra da çıktım, kendi kendime okumaya başladım. Ben çokluk şiiri yürürken yazarım, boyuna da mırıldanırım. Mısra bana mırıltı halinde gelir, onu mırıldanırım. Şiiri yeni yazıyorsam, gelene geçene pek aldırmam. Kimi vakit, çarşıda bir kâğıt çıkarır, yazarım mısramı. Çokluk da mırıldana mırıldana yürür giderim. Dün, ilkin şiiri kâğıttan okudum bir iki kez, sonra kâğıdı attım. Çankaya'ya kadar hep belleğimden okudum artık. Bir-iki küçük yerini düzelttim. Şiiri ezber okumanın yararı var. Hele şiiri yeni yazdıysak. Bütün diye bir şey vardır ya sanatta, onu en iyi öyle görürüz.

Sanatçıların, yaratma süreçlerine dair paylaştıkları deneyimler, insan beyninin ve dehasının bireyselliği ve özgünlüğüne dair ulaşılan bilgilerle uyum içindedir. Çünkü "[b]eyinler yapıları açısından aynı değildir. Örneğin isimlerden yüklemlere, dilbilgisinin değişik yönlerine kadar, her birimiz farklı bileşenler için farklı bölgeler kullanarak dil becerisini farklı alanlarda depolarlar. İki dil bilen insanlar bile İspanyolcaları ile İngilizcelerini aynı yerde depolamazlar. Bu özgünlük, Ojemann'ı yıllardan beri büyülemiştir. Bir keresinde yıllar içerisinde ameliyat ettiği 117 hastasına ait beyin haritalama bir araya getirmişti. Sadece tek bir bölgede, insanların çoğunun bir "kritik dil alanı"na (KDA) sahip olduğunu bulmuştu ve buradaki 'çoğu' genellemesi, hastaların yüzde 79'u anlamına geliyordu" (Medina 2010: 65). Belagat sahasında yazılan eserler ile şairlerin şiir yazma serüvenlerine dair ifadeleri, şiir yazma sürecinin zihinsel bir faaliyet olduğunu ve sanat dehasının, şiirin ortaya çıkmasında belirleyici rolü olduğunu göstermektedir. Bu da, bir sonraki bölümde görüleceği gibi, şiiri bilişsel bir yaratma faaliyeti olarak görmemizi sağlayan en önemli etkenlerden biridir.

4. BÖLÜM

BİLİŞSEL BİR YARATMA FAALİYETİ OLARAK ŞİİR

Kendi dehamızdan gelen ilhamla yazamazsak,
ne kadar çalışırsak çalışalım, şair olamayız.
Sir Philip Sydney

Sözcükler şiir adına düş görürler.
İlhan Berk

"Shakespeare'in bir beyni var mıydı?" İlk okuyuşta anlaşılmazlık veya yadırgama hissi verebilecek bu soruyu *Shakespeare's Brain* adlı kitabının ilk cümlesi olarak okurlarına yönelten Mary T. Crane, kitabının ilerleyen satırlarında bir sanatçının bilişsel varlığı ile ürettiği sanat eseri arasındaki ilişkiyi araştırır (Crane 2001: 3). Şairlerin sahip olduğu yaratıcı imgelemin varlığı, aslında ilk dönemlerden beri dile getirilmiştir. Romalı filozof Seneca, şairi, "imgelemi kutsal bir güç tarafından yükseltilen kişi" olarak tanımlarken, Nedîm, özgün şiirlerinin kaynağı olarak hayal gücünü gösterir ve şairden taze hayâlin beklendiğini söyler. Gerek Seneca'nın gerekse Nedîm aslında şairin bilişsel varlığı ve yaratıcı dehâsına işaret etmektedir.

Şairin bilişsel varlığı, bizi şiir yaratma süreçlerine götürür. Şiir yazma veya şiiri üretme sürecinde şair, bilişselliğini en üst derecede kullanırken; okur da benzer bir süreci şiiri alımlarken/anlamlandırırken yaşar. Çünkü şiir hem üretim hem de alımlama, hatta yorumlama süreçleri itibarı ile ilk ve öncelikli olarak bilişsel bir faaliyettir. Bu faaliyet zaman zaman o kadar yoğun biçimde yaşanır ki, şair, yaratma süreci sona erdiğinde, çok mutlu veya çok bitmiş/tükenmiş hissine kapılabilir. François Malherbe'in, "Güzel bir sonneti bitirdikten sonra şairin on sene dinlenme hakkı vardır" demesi, şairin yaratma sürecinde bilişselliğini ne kadar yoğun biçimde kullandığının ifadesidir. Bergson'un şiirsel dilin zihinselliğimizle olan ilgisine dair söyledikleri oldukça dikkat çekicidir:

> Murakabemiz ne kadar derin olursa şuur hallerini de bozmadan ve sırf keyfiyet olarak yakalayabiliriz. Yalnız dil, kelime ve kavramlariyle parçalı, soyut gayrişahsi ve praik bir alet olduğundan samimi şuur hallerine tercümanlık etmekten uzaktır. Çünkü şuurun somut hallerini ancak soyut ve genel olarak ifade edebilir. Hâlbuki samimi şuur hallerinin her biri emsalsiz ve orjinaldirler. Bunun için ifade edilmeleri ancak teşbihli, istiareli, mecazlı, velhasıl keyfiyetleri duyuracak bir hale getirebilecek ince ve duygulu bir dil ile mümkündür (Bergson 1947: XVI).

Kaya Bilgegil'in söyledikleri de şiirin şairin zihnindeki oluşum sürecine dair önemli tesbitler içerir:

> İşte bana göre, mısraın tekevvününden evvel geçirdiği safhalar: Burada faaliyet muhayyilenin. Bundan sonra zevk-i selim nâzım olacaktır. Şiir "benlerin" zevki selim nezâreti altında müzikal lisana ifrağıdır. "Ben", muhtelif mevzularla, fıtrî kabiliyetlerin ve organizmanın kimyevî imtizacından meydana gelmiş bir sentezdir (Bilgegil 1956: 22).

Yukarıdaki satırlar, bilişsel nöroloji ve nöroestetik gibi disiplinler arası alanlardaki çalışmaları öngörmüş olması bakımından dikkat çekici tesbitler içermektedir. Bilgegil'in, mısraın tekevvününden evvel geçirdiği safhalardan birincisi olarak "muhayyile"yi göstermesi, bizi tam olarak şairin bilişselliğine götürür. Zevki selim sanatçının sahip olduğu estetik ve moral değerleri ifade ederken, *Cehennem Meyvası* yazarının asıl çarpıcı tesbitleri hemen bunun ardından gelir. O, şiiri, "benlerin zevki selim nezareti altında müzikal lisana ifrağı" olarak görürken, "ben"i de, "muhtelif mevzularla fıtrî kabiliyetlerin ve organizmanın kimyevî imtizacından meydana gelmiş bir sentez" olarak tanımlar. Burada bizi asıl ilgilendiren, şiir tanımının yanı başında, "ben" sözcüğünde gizlidir. "Ben", ruhbilimde "kişiyi öbür varlıklardan ayıran bilinç"; felsefede ise "bir kimsenin temel kişiliğini oluşturan temel öge, ego" olarak tarif edilir. Bilgegil, çok açık biçimde sanatçının bilişsel bir varlık olarak, onu başka insanlardan ayıran yaratıcı dehâsına vurgu yapmaktadır. Bugün bilişsel nöroloji de, sanatçının yaratıcı dehâsı ile genetik şifreleri, yani "fıtrî kabiliyetleri" arasında ciddi bağlantılar bulunduğunu ortaya koymaktadır.

Bu genetik özellikler, bizi zaman zaman fazlasıyla üretken bir zekâya götürebildiği gibi, sanatsal yaratıcılık genetik olarak psikolojik bozukluklar yaşayan kişilere de götürebilir. İtalyan psikiyatrist Cesare Lombroso'nun

L'Uomo de genio adlı çalışmasında dile getirdikleri; İngiliz Sir Françis Galton'ın *Hereditary Genius*'ında yer alan tesbitleri, yaratıcı dehânın hem genetikle hem de psikolojik bozuklarla ilgisi olabileceğini ortaya koyar. Bu nedenle, "nevroz", "şizofreni" gibi ruhsal rahatsızlıkları olan kişilerin, çok büyük şiirler, romanlar veya başka tür sanat eserleri vücuda getirmesi hiç de şaşırtıcı olmayacaktır. Bilgegil'in, yine dikkat çekici bir sözcük seçimiyle, organizmanın kimyevî imtizacından söz etmesi kayda değer. Bilgegil, sanatsal üretimin öncelikle organizmayla, yani şairin bilişselliğiyle ilgili süreçleri ilgilendirdiğini söyler. Görüldüğü gibi, şairin sahip olduğu yaratıcı dehânın öncelikle onun bilişselliğini ilgilendirdiği düşüncesi yeni değildir. Yeni olan, bugün modern araştırmalar sayesinde, şairin bilişselliğine dair özgün bazı çıkarımlara ulaşabiliyor olmamızdır. "Bilişsel yazınbilim"i ilginç hale getiren de budur.

İngilizlerin ünlü şairi Samuel T. Coleridge'in "Khubla Khan: Or, A Vision in a Dream" şiiri, hem metnin imge dünyası hem de yaratma sürecinde şairin yaşadıkları bakımından dikkat çekici bir örnektir. Coleridge, rahatsızlığından dolayı ağrı kesici aldığı bir gece – ki bu ağrı kesicinin afyon etkisi olduğuna dair spekülasyonlar vardır – Samuel Purchas'ın *Pilgrimage* adlı kitabını okumaya başlar. Purchas, kitabında Moğol Devleti'nin Kağanı ve Çin'deki Yuan hanedanlığının kurucusu ve ilk imparatoru olan Kubilay Han'ın sarayını tasvir etmektedir. Purchas'ın Kubilay Han'ın sarayını tasvir ettiği bu kitabı okuyarak uykuya, derin bir rüyaya dalan Coleridge'in uyandıktan sonra anlattıkları bugün romantik dönem İngiliz şiirinin en önemli örneklerinden biri sayılan şiirinin büyüleyici hikâyesini bize verir:

> Yazar, dış dünyaya tamamen kapalı bir biçimde üç saatlik derin bir uykuya daldı. Bu süre zarfında 200-300 dizeden aşağı yazmış olamazdı; bundan fazlasıyla emindi. Belki buna tam olarak yazmak bile denemezdi. Çünkü bütün o imgeler, hiçbir telaş ve çaba olmaksızın, gözlerinin önünde birer madde gibi yükseliyordu. Uyandığında, her şeyi hatırlıyordu; kalemini, mürekkebini ve kâğıdını alıp, hevesle ve hızlıca aklındaki dizeleri yazmaya başladı. O sırada, Porlock'tan iş için gelen biri Coleridge'i çağırdı ve onu bir saatten fazla alıkoydu. Geri döndüğünde, büyük bir şaşkınlık ve hayal kırıklığı içindeydi; çünkü o imajları genel olarak bulanık ve sisli biçimde hatırlıyor olsa da, 8-10 dağınık dize ve imaj dışında kalanların, suya atılan bir taşın suyun yüzeyinde yarattığı daireler gibi gittikçe kaybolduğunu gördü. Heyhat! Sudaki yetenek Coleridge'in hafızasında yoktu.

Coleridge'in şiiri bugün İngiliz dilinde yazılmış en önemli şiirlerden biri olarak kabul edilmektedir. Bunun nedeni ne olabilir? Reuven Tsur'un belirttiği gibi, "Kublai Khan'ı büyük bir şiir olarak gören okurların çoğu, şiirin öneminin, lirik şiirde rastladığımızın aksine, mantıklı ve düzenli dünyamızı bozması ve us dışı ve kaotik bir dünya yaratmasından kaynaklandığı görüşündedir. Bu bozma, şiire ilhamını veren o muazzam enerjiyle birlikte, genellikle bir tür trans hâli yaratır" (2006: 11). Tsur'un, "trans hâli" ifadesiyle açıkladığı bu kavrama, bir tür "vecd/kendinden geçme/yarı bilinçsizlik hâli" de demek mümkün. Ancak bu trans niteliği, şiiri okuyan okurun, okuma sürecinde deneyimlediği bir yaşantıdan ziyade, bizzat metnin kendisinde yer alan bir özellik olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle, burada sözü edilen "trans hâli", metnin alımlanması sırasında okuru kendinden geçiren hipnotik veya esrarengiz bir süreç değil, metnin kendisinde bulunan estetik bir niteliktir. Aşağıdaki dizeler, şiirdeki bu "trans hâli"ni açığa vuracak ipuçları taşımaktadır:

Nadir görülecek bir mucizeydi,
Buzdan mağaralarıyla güneşli bir haz kubbesi!
Santurlu bir genç kız
Düşlemiştim bir zaman:
Habeşli bir bakireydi,
Santurunu çalarak,
Abora Dağı'nın şarkısını söyleyen.
İçimde tekrar canlandırabilsem,
Müziği ve şarkısını
Öyle derin bir haz verebilirdi ki bana,
O gür sesli ve uzun soluklu müzikle,
O kubbeyi havada kurabilirdim,
O güneşli kubbeyi! O buz mağaralarını!
Ve duyanların hepsi onları orada görebilirdi,
Ve hep bir ağızdan haykırırdı, Dikkat! Dikkat!
O şimşek çakan gözler, o uçuşan saçlar!
Çevresinde üç kez dolaş,
Ve yum gözlerini yüce bir korkuyla,
Çünkü o çiçek özüyle beslenmiş,
Ve içmiş cennetin sütünü.

(Samuel T. Coleridge, "Khubla Khan",
The Complete Poetical Works 295)

Yukarıdaki dizeler, yalnızca şairin duygulanmalarını, kendisi ve içinde bulunduğu tabiatla ilgili gözlemlerini aktarmamakta, bilişsel bilgiye de

ulaşmaktadır. Alemdar Yalçın, insanın zamanı iki farklı biçimde yaşadığını tesbit ettikten sonra şu bilgileri iletir: "Bunlardan birincisi, insan bedeninin her maddi unsur gibi kozmik zamanın akışı içinde ihtiyarlayıp gitmesidir. Ancak insan beyni, zamanı kronolojik olarak yaşamamaktadır. Dışarıdan gelen duyum ve algıların uyarılmaları ile beynimiz daha önce depoladığı bazı bilgileri dışarı vurmakta, bizi davranış olarak ona göre yönlendirmektedir. Bu durum zamanın çok hızlı bir biriminde olmaktadır" (Yalçın 2011: 79). Coleridge de, şiirine konu olan Kubilay Han'ın sarayını hayatında hiç görmemiş, sarayı bir bilgi halinde algılamıştır; ardından, elde edilen bu bilgi kozmik zamanda yaşadığı olaylar sayesinde zihninde çağrışım ve sıçramalar ile başka bir boyuta taşınarak bir birleştirme işlemi uygulamasının ardından, rüya ile uyanıklık arasında bulunduğu bir zaman diliminde, üçüncü bir işlem sonucu edebî sanat eserine dönüşmüştür. David Daiches'in *The Critical History of English Literature* adlı çalışmasında belirttiği gibi, Khubla Khan, "haz kubbesi, kutsal nehri, nefes nefese kalmışçasına soluyan pınarı, buzdan mağaraları, kendinden geçmiş halde gözlerinden ateş saçan ve saçları uçuşan Habeşli bakire figürü ile tam bir şiirsel yaratı (dehâ) ürünüdür" (1960: 898). Bu şiirsel yaratı da, sözünü ettiğimiz bilişsel bir süreç sonucunda gerçekleşmiştir.

Coleridge'in "Khubla Khan" şiirini yazmasının üzerinden yaklaşık yüz yıl geçtikten sonra, 1919 yılının bir gecesi, bu kez Fransız André Breton, uykuya dalmadan önce tam olarak tanımlayamadığı bir sesin açığa vurduğu sözcükler duyar; bu sözcükler o kadar ısrarlı bir biçimde ortaya çıkar ki, Breton sözcüklerin pencerenin camına vurduğu hissine kapılır. Şairin o anda mantıklı bir açıklama getiremediği bu düşsel deneyim, zamanla, şairin bilinçaltı gerçekliğine dair geliştirdiği şiirsel yorumunun da işaretlerini verir. Rhodes, o gecenin "Gerçeküstücü" şiir üzerindeki etkisini şöyle açıklar:

> O felaketli geceden beri, kendilerini bilginin ve yaşamın kaynağına götürebilecek yolları keşf ve inşa etmek isteyen Breton ve öğrencileri, bilinçdışı ve bilinçaltının karanlıklarına ve zihin ve kalplerinin el değmemiş ormanlarına daldılar. Onların, gece vakti ıssız ormanlarda duyulan sesler misali, saçma ve anlamsız cümleler söyler gibi görünmeleri bu yüzdendir. Hâlbuki bu cümleler karanlık bir evrende ışığı ve anlamı arayan ruhun gözyaşları ve sıkıntı çeken ruhun çığlıklarıdır (Rhodes 1943: 14).

Coleridge'in gördüğü rüyanın ona Khubla Khan'ı yazdırması gibi, Breton'un uykuyla uyanıklık arasında yaşadığı o düşsel deneyim, son-

radan, onu yirminci yüzyıl sanatının başlıca akımlarından biri olacak olan Sürrealizmin öncülerinden biri kılacak ve onun *Manisfeste de Surréalisme*'i yazmasını hazırlayacaktır:

Denizlere karşı seviyorum seni
Kırmızı yumurta gibi yeşil olduğu zaman
Bir düzlüğe götürüyorsun beni
Ellerin bıldırcın gibi yumuşacık
Kadının karnına dayıyorsun beni
Sedef renkli bir zeytine dayarmış gibi
Dengeliyorsun beni
Yatağa yatırıyorsun
Yaşamış olmaya bakarak
Önce ve sonra
Kauçuk gözkapaklarının altında
(Breton, "Tiki")

Breton'un yukarıdaki şiirini sıra dışı kılan ve genel okurda farklı bir deneyime dönüşmesini sağlayacak özelliği ne(ler) olabilir? Şiiri farklı kılan öncelikle, onun usun sınırlarını ve bu dünyanın gerçekliğini aşarak başka bir gerçekliği kurma çabası olmalıdır. Çünkü şair önce "denizlere karşı seviyorum seni/kırmızı yumurta gibi yeşil olduğu zaman"... Bir de aşağıdaki örnekleri inceleyelim:

Düşlerinizde doğulu bir ressamın elinden çıkmış ağırlıksız yapraklar
(Cemal Süreya, "Siz, Saatleri", *Sevda Sözleri* 238).

Ben ki *son üç gecedir intihar etmedim* hiç, bilemem
intihar karası bir faytonun ağışı göğe atlarıyla birlikte...
(Ece Ayhan, "Fayton", *Kınar Hanımın Denizleri* 5)

Bir Süleyman gördüm hiçbir yanı kımıldamıyor
Oturmuş bir iskemleye
Pek de oturmuşluğu yok iskemle ayaksız
(Edip Cansever, "Aaaa", *Yerçekimli Karanfil* 11)

Ben bir ABC üçgeniyim
Kantarmasız beş atın otladığı
(İlhan Berk, "Delta ve Çocuk", *Akşama Doğru* 48)

Denize atılan yaralı balık
çırpındı durdu yarasıyla
peşinde üçgen gibi kan kokusuyla
(Turgut Uyar, "Bahar İçin Dediğim", *Büyük Saat* 116)

Yukarıdaki dizeler, birbirinden oldukça farklı söyleyiş özelliklerine sahip olan İkinci Yeni şairlerinin, aslında ortak bir modernist duyarlılık geliştirdiklerini ve bilişselliklerini önceki dönemlere göre farklı biçimde şiirselleştirdiklerini göstermesi bakımından dikkat çekicidir. İkinci Yeni şiiri, modernist bir tavır olarak, dış dünyanın gerçekliğinin imgelemde yeniden kurulduğu, sözcüğün doğal dildeki anlamlarından sıyrılarak zengin çağrışımlara dayalı yeni anlamlar yüklendiği bir duyarlılığın şiiridir. Peki, yukarıdaki dizeleri farklı kılan nelerdir? İkinci Yeni şiirine gelinceye dek Türk şairi düşlerinde doğulu bir ressamın elinden çıkmış ağırlıksız yapraklardan veya intihar karası bir faytondan söz etmemiştir. Tıpkı bunun gibi, kendisini bir ABC üçgenine benzeten bir şiir öznesine/anlatıcısına; peşinde üçgen gibi kan kokusuyla denize atılan ve yarasıyla çırpınıp duran bir balığa, okur hiç de alışkın/aşina değildir. İkinci Yeni şairinin bilişselliği ve dünya algısı, onları bu türden bir imge dünyası kurmaya yöneltmiş olabilir. Orhan Veli'nin deyişiyle "yaratma faaliyeti" de dahil olmak üzere, bütün beşerî faaliyetlerin, ilk ve öncelikli olarak, insanın bilişselliğinde hazırlandığı düşünülecek olursa, yukarıdaki dizelerin bize Türk şiirinde yeni kavramının/olgusunun bilişsel şifrelerini içerdiğini söylemek mümkün hale gelmektedir.

İkinci Yeni paydasında değerlendirilen ve sırasıyla Cemal Süreya, Ece Ayhan, Edip Cansever, İlhan Berk ve Turgut Uyar'a ait olan yukarıdaki dizeler, yeni bir dünya ve gerçeklik algısının ve buna bağlı olarak estetik bir düzleme aktarılan farklı bir şiirsel duyarlılığın yansımalarıdır. Algının, doğrudan doğruya şairin bilincine ve bilişselliğine doğru açımlandığını düşünecek olursak yukardaki dizelerin bu yeni algının metaforları olduğunu düşünebiliriz.

Coleridge'in buzdan mağaraları ve Breton'un "kırmızı yumurta gibi yeşil olduğu zamanları" nasıl kendi dönemlerinde modernist bir duyarlılığı yansıtmışlarsa, İkinci Yeni şairleri de kurdukları sıra dışı imge dünyaları, soyutlamaları, yeni şiirdeki süje-obje ilişkisine özgün yaklaşımları, duyuları etkinleştiren bileşimleriyle yeni bir şiirsel estetik yaratmışlardır. Cemal Süreya, "Düşlerinizde doğulu bir ressamın elinden çıkmış ağırlıksız yapraklar" dizeleriyle şiirini düşsel bir soyutlamaya açar; Ece Ayhan, "Ben ki son üç gecedir intihar etmedim hiç, bilemem/intihar karası bir faytonun ağışı göğe atlarıyla birlikte..." diyerek öznel yorumunu, bilişselliğinde varoluşuna dair yaşadığı sıkıntılarla birleştirirken, "intihar karası bir fayton" gibi güçlü bir imge ile okurun karşısına çıkar; Edip Cansever, "Bir Süleyman gördüm hiçbir yanı kımıldamıyor/ Oturmuş bir iskemleye/ Pek de oturmuşluğu yok iskemle ayaksız" dizesiyle, usun sınırlarını zorlayarak yeni bir bilişsel çerçeve

çizer; İlhan Berk, "Ben bir ABC üçgeniyim/ Kantarmasız beş atın otladığı" dizeleriyle sıra dışı bir söyleyişi yakalar. Böylece İkinci Yeni şairi, Gerçeküstücü şiirin de etkisiyle, hem dil hem de söylem düzleminde yeni bir estetik kurar (İkinci Yeni'deki Gerçeküstücü etki 9. Bölüm'de ele alınacaktır).

İkinci Yeni şairlerinin bilişsellikleri, imgelerini oluşturma biçimleri, söyleyiş ve estetikleri çok farklı kaynaklara bağlanabilir. İkinci Yeni şiir estetiğinin, Türk şiirinde ilk modernist şiir oluşunda, şairlerin farklı kaynaklardan beslenişi de rol oynamıştır. İkinci Yeni, bilinçaltını kullanarak güçlü imgelere ulaşması bakımından bir yandan İngiliz romantik ekolüne ve başta T. S. Eliot olmak üzere İmgecilere bağlanırken; usun sınırlarını zorlayacak biçimde soyutlamalara yer vermesi ve duyuların farklı kombinasyonlarla kullanımı bakımından da Gerçeküstücülerle ortak çağrışım alanlarına sahiptir. Genellikle Fransız Gerçeküstücü şiiriyle anılan İkinci Yeni şiirini, İngiliz romantikleri ile birlikte anmamız genel okuyucu için biraz şaşırtıcı olabilir. İkinci Yeni şairlerini, İngiliz romantikleri Samuel Coleridge, William Wordsworth ve John Keats ile birlikte anmak, onların imgelemin ve bilinçaltının şiirdeki kullanımı ve imgenin yoğunluğuna dayanan şiir anlayışlarından kaynaklanıyor. Bilindiği gibi Gerçeküstücü şiirin nihaî amacı bilinçaltı izlerini yeniden keşfetmek ve bu keşifleri olağanüstü, daha doğrusu gerçek üstü bir biçimde, dahice oluşturulmuş imgelere dönüştürmektir. Aslında, "Coleridge hiçbir zaman Breton gibi ne yazabilirdi ne de yazardı. Örneğin ruhsal otomatizm, hiçbir zaman onun yazma tekniği olmadı. Fakat Coleridge eğer Breton'un çağdaşı olsaydı, onun, nedensellik tarafından kontrol edilmeyen ve hem estetik hem de tinsel önyargılardan arındırılmış bir bilinç altı fikrini çok iyi anlayabilirdi" (Ward 2013: 94). Böylece İkinci Yeni şiirinin İngiliz romantikleri, Fransız Gerçeküstücü şairleri ve İmgecilerle farklı estetik çağrışım alanları oluşturduğunu görürürüz.

Orhan Pamuk, İkinci Yeni şiirinin bu estetiğinden etkilenmiş ve bu şiir sayesinde romancının yaratıcılığı kamçılanmıştır. İkinci Yeni şairlerinin, "şiirden tasvirci-anlatımcı sesi çıkarması, yer yer Dadacı, bazen de süslemeci bir karmaşaya ulaşmaya başlamasıyla" kendisini heyecanlandırdığını söyleyen Pamuk, "bazan tuhaf biçimde, hem anlaşılmaz ve zor hem de etkileyici olan ve bugün hepsi ölmüş olan bu şairleri (Cemal Süreya, Turgut Uyar, İlhan Berk) okurken, tıpkı 'soyut' bir resme bakarken bu resmi kendisinin de yapabileceğini sanan saf biri gibi" hisseder. "İyi bir resme ya da nasıl yapıldığını anlayabildiğini sandığı bir resme bakarken, hemen atölyesine koşup resim yapmak isteyen bir ressam gibi şiir yazmak ister, hemen masaya oturur yazardım da" (Pamuk 2010: 109).

5. BÖLÜM

İKİNCİ YENİ'DE BİR BİLİŞ VE DUYUŞ HÂLİ OLARAK YENİ

İkinci Yeni şiirinde "biliş" kavramını açıklamak ve bu şiirde "yeni" kavramını bilişsel bakımdan temellendirmek için "biliş" sözcüğünün kilit bir öneme sahip olduğu düşünülebilir. Türkçe'de "bil-" eyleminden türeyen "biliş", "birçok algısal süreçler sonunda ulaşılan zihinsel bir durumu, hâli ifade ed[er]. Bilişim [ise] tüm zihinsel süreçlerin, birbiriyle etkileşerek ortaya çıkardığı düşünme, bilme, hatırlama, problem çözme gibi bütün zihinsel faaliyetleri içine alır" (Cüceloğlu 1994: 201). "Bilme"yi zihinsel bir durum olarak belirleyebilmek için, gündelik yaşamda karşımıza çıkabilecek bazı örnekleri durumsal bağlamları içinde ele alalım:

1. (Arkadaşını belli bir konuda uyarmasına rağmen, onun davranışının değişmediğini gören kişi): Bütün uyarılarıma rağmen, o bildiğini okumaya devam etti.
2. (Cenaze namazı sonrası camideki topluluğa seslenen din görevlisi): Merhumu/merhumeyi nasıl bilirdiniz?
3. (Karşısındakinin davranışı karşısında hayal kırıklığı yaşayan kişi): Ben seni hiç böyle bilmezdim.

Deyimleşmiş olarak da kullanılan yukarıdaki örneklerde gördüldüğü gibi, bilme hâli veya biliş, kişilerin bir durumu, olayı, kavramı veya başka bir kişiyi yorumlarken/yorumlayabilmek için, o durum, olay, kavram ya da kişi hakkındaki algısal durumlarını, bilme hâllerini/bilişlerini ilgilendirir. Birinci örnekte yer alan "bildiğini okumak", "doğru kabul ettiği fikirlerden şaşmamak; bildiği gibi hareket etmek" anlamınadır (Gözler 1991: 37). "Bildiğinden şaşmamak" deyimi ise, "doğru bildiği düşünce ve kaaatinden vazgeçmemek" biçiminde tanımlanır (Gözler 1991: 36). Dolayısıyla, bildiğini okumaya devam eden kişi, kendi gerçekliğini, daha doğrusu gerçeklik hakkındaki kendi bilme hâlini, dışarıdan gelen uyarı-

cıya rağmen, değiştirmemiş ve bilişini davranışına yansıtmayı sürdürmüştür. İkinci örnekte, kültürümüzde yaygın biçimde kullanılan, din görevlisinin, "merhumu/merhumeyi nasıl bilirdiniz?" biçimindeki sorusunda geçen "bilmek" durumu da/eylemi de, toplulukta yer alan kişilerin, hayatını kaybeden kişi ile ilgili olarak sahip oldukları algısal durumları, yani bilme durumlarını ifade eder. Son örnekte hayal kırıklığı yaşayan kişinin sitemi de, bir kişinin arkadaşı hakkındaki algısı, bilme durumu ile karşılaştığı davranış arasındaki farkı ve bu durumun kendisi üzerindeki etkisini yansıtır. Görüldüğü gibi, bilme hâli ve biliş bizim kendimizi ve kendi dışımızdakilerle ilgili algılarımızı ve zihinsel durumumuzu yansıtır. Dilin özel ve öznel biçimde kullanıldığı edebî metinler de, bir yandan şairin dünyayı, tabiatı ve kendisini bilme durumunu/bilişini yansıtırken, okurun metni yorumlaması da, onun metin hakkındaki bilme durumunu yansıtacaktır. Bu nedenle biliş ve şiirin bilişsel analizi, şairi, metni ve okuru ilgilendiren algısal süreçleri ve bilme hâlini ifade etmektedir.

Zihinsel olarak bilme hâli veya biliş, kişinin dünyayı, evreni, eşyayı, tabiatı ve kendisini anlamlandırma, yani bilme durumunu, bilişini ifade eder. Yunus Emre'nin, "İlim ilim bilmektir/İlim kendin bilmektir" biçimindeki ifadeleri, kendini bilme hâlini, algılama biçimini ifade eder. Bu bağlamda bilmek, insanın bilgiye sahip olması ile onun asıl hakikatine ulaşması arasındaki ayırımdır. Bilme hâli veya biliş de, kişinin kendini ve evreni anlamlandırma, bilme hali ve biçimleridir. Bu hâli, bir düşünce sistemine, bir toplum hareketine veya bir sanat akımına uyguladığımızda, biliş, o sistemin/hareketin/akımın dünyayı, eşyayı ve kendini anlamlandırırken kullandığı kavramları, biçimleri ve göstergeleri ifade edecektir. İkinci Yeni şiirinin bilişsel analizi de, bu nedenle, şairin bilişselliğinden/bilme hâlinden metne yansıyan kavram, biçim ve göstergeleri içerecektir.

Biliş kavramı, algı ve zihinsel süreçleri ilgilendirdiğine göre, İkinci Yeni şiirinin bilişsel analizi de, şairlerin bilişlerinin şiir metnine yansıyan biçimlerine yönelmelidir. Çünkü yazınsal metnin incelenmesinde en önemli malzeme, metnin kendisidir. Bununla birlikte, metnin tam ve eksiksiz biçimde anlamlandırılabilmesi, metne yansıyan bilme durumunun, başka bir deyişle algısal ve zihinsel süreçlerin irdelenmesini gerekli kılar. Çünkü "[ş]air, sözün kutsal sayıldığı ilkel zamanlardan günümüze çeşitli hallerde bulunmuştur. Şairin içinde bulunduğu hal, ırkıyla, ülkesiyle, çevresiyle, diliyle, inancı ve inançsızlığıyla, fizyoloji ve psikolojisiyle uzak/yakın iliş-

ki içinde olmuştur. Bu yolun ulaştığı nokta ise şudur: Şairi, belki de öteki insan türlerinin hepsinden fazla, cognition'ıyla ele almak, yorumlamak, değerlendirmek gerekir" (Ayhan 2013: 23; özgün vurgu). Bu çalışma da, şiiri ve şairi cognition'ından hareketle ele almayı denemektedir.

Bilme durumu birey odaklıdır ve biliş her şeyden önce kişiye özgüdür. Her bir birey için farklı bir bilişten, bilme durumundan söz etmek gerekir. Bunun en bariz göstergesi, sanatçıların, örneğin, İkinci Yeni şairlerinden her birinin farklı bir şiirsel duyarlılığa ve yazma tekniğine sahip olmalarıdır. Cemal Süreya'nın bilişi ile Ece Ayhan'ın bilme durumu bir olmadığı gibi, İlhan Berk'in, Edip Cansever'in, Turgut Uyar'ın da bilme durumları da birbirinden ayrıdır. Bununla birlikte, onları belli yönelişler etrafında okumamızı sağlayan bazı ortak bilme ve algılama hallerinden söz etmek mümkündür. Biliş, kişinin/kişilerin kendilerini ve evreni bilme, algılama tarzını ilgilendirdiğine göre, bunları benzer biçimde algılayan şairlerin varlığı, bizi, onlar arasında ortak bir biliş olduğu düşüncesine yakınlaştırır. Bu ortak bilişin tam olarak ortaya konabilmesi için, İkinci Yeni şiirine adını veren "İkinci" ve "yeni" sözcüklerinin anlamı irdelenmelidir.

Bilişte ve Sanatta Yenilik Kavramı

Yenilik insanın varlığını ve zaman karşısındaki duruşunu yakından ilgilendiren bir kavramdır. Yeni olan, zamanın akışı bakımından, eski olana göre yenidir ve geride kalan her kısa zaman aralığı, zamanın geçişi ile eskiye kavuşmakta, yerini yeni olana bırakmaktadır. Bu yönüyle insan, zamanın geçişi ile sürekli bir yinelenme ve yenilenme hâli yaşar. Yeni kavramı, insan anatomisi ve bilişi için de vazgeçilmez bir öneme sahiptir. Bir organizma olarak insan vücudunda belli zamanlarda yenilenen hücrelerin varlığı ve hücreler ve sinapslar arasında, şartlara bağlı olarak gerçekleşen yeni bağlantı noktaları, yeni olanın, insanın varlığı için, kelimenin tam anlamıyla hayatî bir öneme sahip olduğunu gösterir: İnsan, sürekli olarak yinelenen bir yenilenme hâli yaşamaktadır.

İnsanın varlığını bu kadar yakından ilgilendiren "yeni" kavramı, hem insan tarafından ortaya konan hem de insanı anlama gayretindeki sanat için önemli bir rol oynar. Eskinin geçmişe karıştığı, yeni olanın ise başlangıç ve doğum ile özdeş olarak yer aldığı bilişselliğimizin, sanatın heyecan verici dünyasında yeni olanla karşılaştığında vereceği tepkiler de benzer biçimde, olumlu veya olumsuz, heyecan ifade eden tepkiler olacaktır.

Bununla birlikte, organizmada yinelenen hücrelerin eskilerini tamamen yok etmediği, hücreler arasındaki yeni bağlantıların eskilerini silip ortadan kaldırmadığı gibi, sanatta da yeni olan eskiyi, yani geleneksel olanı ortadan kaldırmaz. Batı'da Sürrealistlerin, bizde de, özellikle Garipçilerin, yenilik iddiasındaki birçok akıma göre daha çok yadırganmış olması, bu hareketlerin geçmişe ait edebiyat birikimini tamamı ile reddetmelerinden kaynaklanmaktadır. Hâlbuki Cemal Süreya'nın söylediği gibi, "her sanat yapıtında gelenek bağı vardır" ve sanat, özellikle de şiir, köklü değişimler geçirse bile, Garipçilerin iddia ettiği gibi, bütün bir edebiyat geleneğini sıfırlayamayacaktır (Cemal Süreya 2013: 267). Çünkü bu, şiirin var oluşuna zıt bir tavırdır ve daha önce çok kez söylendiği gibi, şiiri geleneğin içinde yenileyemeyen, daha doğrusu gerçekleştirmek istediği yeniliği, geleneğin içinden ve ona yaslanarak yapamayan bir şiir daima eksik kalacaktır.

Sanatta yenilik kavramının bu derecede önemsenmesi, sanatın bir var oluş alanı olarak ifade ettiği anlamdan kaynaklanır. Sanat, en geniş anlamıyla, varlığı ve insanı anlamaya ve anlamlandırmaya çalışan ve anladıklarını estetik yollarla anlatan bir var oluş alanı ve varlığı ifade biçimidir. Zaman sürekli bir oluş ve yenilenme hâli olduğuna ve insan da bu yinelenen ve yenilenen zamanla birlikte değiştiğine göre, sanat insana dair değişeni, yeni olanı, değişen ve yenilenen insana anlatmalı ve tanıtmalıdır. Bunun özünde ise, insanın kendisini anlama çabası ve ihtiyacı yatar. Çünkü değişen ve yenilenen insan, her köşe başında yeni hâlini görmek arzusundadır ve sanat da o köşelerden birini tutmuş durumdadır.

İkinci Yeni: "İkinci" ve "Yeni"

Yenilik kavramı, Türk edebiyatı ile ilgili olarak en çok tartışılan konulardan biri durumundadır. Bu tartışma modernizm, "çağdaş türler kuramı" ve gelenek konularını da içine alarak çok geniş bir alanda seyrine devam etmektedir. Edebiyat tarihimizde "yeni" adlandırması her ne kadar Tanzimat sonrası edebiyatımızın hizmetine sunulmuş olsa da, bu durum, "yeni Türk şiirinin Tanzîmat'ın ilan edildiği gün doğuverdiği fikrinin saçmalığını" ortadan kaldırmaz (Özgül 2006: 9).

Şiirde bir biliş/duyuş olarak yeni kavramının temellendirilmesinde dikkat edilmesi gereken hususlardan biri, şairin bilişi (algılaması, görmesi, duyması) ile bir edebiyat araştırmacısının ona bakışı arasındaki farklılıkların gözden uzak tutulmaması gerektiğidir. İkinci Yeni şairlerinin kendilerini yeni olarak adlandırdıkları deneyim, onların algılarını yansıtan bir

bilme durumudur. Edebiyat araştırmacısı ise, bu yeniliği, edebiyat tarihini dikkate alarak geniş bir perspektiften ele almak; böylece yorumlarını daha geniş bir zemine yaslamak durumundadır. Biz de bu nedenle, İkinci Yeni şairlerinin kendi bilişlerini ve bizim bu konudaki yorum ve değerlendirmelerimizi bir arada sunacağız.

Türk şiirini tarihsel bir perspektifen ele aldığımızda, Garip şiirinin Türk şiirinin Birinci Yeni'si olmadığı gibi, İkinci Yeni'nin de Türk şiirinin İkinci Yeni'si olmadığı sonucu ortaya çıkmaktadır.

> Gerçekten de modernliğin yarattığı duyarlılığa sahip çıkabilen ilk modernist şiir İkinci Yeni'dir. Ancak Türkiye'de modernleşme ve bunun estetik tepkileri belirlemesi, başka bir deyişle modernleşmenin sonucunda ortaya çıkan estetik tepkiler olarak "modernizm", İkinci Yeni ile başlamamıştır. Türkiye'de dünyayı "modernist" bir zihinle kavramanın sonucunda "modern" edebiyat 1850'lerden beri etkilidir (Armağan 2007: 8).

İkinci Yeni şiiri adlandırması, öncelikle İkinci ve yeniyi düşündürmektedir. İkinci Yeni adı/adlandırması, bilindiği gibi, Muzaffer İlhan Erdost'un 19 Ağustos 1956 tarihli *Son Havadis*'te İkinci Yeni başlığıyla çıkan yazısına dayanır. Burada düşünülen, şüphesiz, Garip şiirinin Birinci Yeni olarak çıkışının ardından, İkinci ve yeni bir şiirin doğuşunu anlatmaktır. Peki, İkinci Yeni'nin yeniliği gerçekten yeni midir? Eğer yeni ise, bu yenilik hangi derece ve biçimlerde ortaya çıkmıştır? Yukarıda tarif ettiğimiz biliş kavramından hareketle söyleyecek olursak, İkinci Yeni şairlerinin yeni konusundaki bilişleri nedir?

Yeni Türk şiiri Tanzimat'la başlamış olsa bile – ki Tanzimat Türk şiirinin yenileşmesinde ancak bir merhaledir – 1950'lerde ortaya çıkan bir şiir hareketinin, Türk şiirinin sekizinci veya dokuzuncu yenisi olması gerekecektir. Çünkü Tanzimat'ın ardından Türk şiirinin yaşadığı deneyimler, farklı söyleyiş ve duyarlılıkları beraberinde getirmiş, bu arayışlar Türk şiirine farklı açılardan yenilikler katmıştır. Tanzimat şiiri, Servet-i Fünûn şiiri, Milli edebiyat, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'le temsil edilen saf şiir gibi şiir deneyimleri, kendi estetiklerinde hep bazı yeniliklerin öncüleri olmuşlardır. Aslında bu durum İkinci Yenicilerin sözlerine ve bazı şiirlerine de yansımıştır. Cemal Süreya Tanzimat şiirinin, "Batı şiiri örneğine bakarak (...) şiirde bir reform yapma çabası içinde" olduğu görüşündedir

(Cemal Süreya 2013: 61). İlhan Berk, "Sis" başlıklı mensur şiirinde, Tevfik Fikret'in şiirini şu sözlerle anlatır:

> Ve bir beyit, siyah (altı çizildiğinden) Bir ölüm beyiti. Soğuk. Sıkıntılı. Bölüp şiiri ikiye. Yeni bir görünüm çizmek için, bir isyana. Saygın. Yürekli.
> (Betimi onun için atmaz mı? – ki baş ilkesidir – her şiirde. Uzun ve resimsel. Bir gözlemci titizliğiyle işlediği. Gözünü onun için İstanbul'dan ayırmaz. Bakan bir adamdır zaten.

İlhan Berk, Tevfik Fikret'in "yeni bir görünüm çizmek için" yazdığı şiirden söz ederken, onun şiirine bir yenilik atfetmektedir. Böylelikle İkinci Yeni şairlerinin de, yer yer aksi yönde ifadeler olsa bile, Tanzimat'ın ardından gelişen şiirimizin yeniliğine vurgu yaptıklarını görürüz. Bu konudaki en dikkat çekici tesbitler yine Cemal Süreya'dan gelir:

> Tanzimat'ta gerçek şair yok. Yine de Namık Kemal'de bir çırpınma, bir böyle boşalma var. (...) Ziya Paşa falan şair değil. Bakın, Abdülhak Hamit, şair. Bugün sıfır addediliyor. Oysa bugün için bile özgün yanlar görüyorum onda. Bugün için şair olarak bir değeri yok. O günün kendi koşulunu hesaplarsak çok büyük (Cemal Süreya 2002: 209).

İkinci Yeni şairini yönlendiren bir bilişsel kod olarak düşünüldüğünde, yeni kavramı, İkinci Yeni şairinin hayata karşı duruşunu yansıtan bir tavır, onun bilişselliğini çözebilecek bir şifre olarak görülebilir. İkinci Yeni'de yenilik arzusu, şairlerin dış dünyaya, tabiata ve bakışını etkilediği gibi, şiirsel söyleyişlerini de biçimlendirir. Her estetik yöneliş öncekilere bir tepki olarak doğar; ancak İkinci Yeni'nin yenilik vurgusu, önceki dönemlerden daha güçlüdür. Bu nedenle yenilik İkinci Yeni'de yalnızca bir tema değil, bütün bir hayatı çepeçevre kuşatan bir tavırdır. Varlığını yeni olanın penceresinden duyumsayan İkinci Yeni şairi, insanı, hayatı ve şiiri de yeni paydasında biçimlendirmek arzusundadır. İkinci Yeni'nin öncü şairi Cemal Süreya'nın,

> Biz kırıldık daha da kırılırız
> Ama katil de bilmiyor öldürdüğünü
> Hırsız da bilmiyor çaldığını
> Biz yeni bir hayatın acemileriyiz
> Bütün bildiklerimiz yeniden biçimleniyor
> Şiirimiz aşkımız yeniden.
> (Cemal Süreya, "IV/Yarımada", *Sevda Sözleri* 112)

biçimindeki dizelerinde sözü edilen "yeni bir hayat", sıradan bir bağdaştırma değil, şiirin, aşkın ve bütün bildiklerinin de yeniden biçimlenmekte olduğu düşüncesindeki İkinci Yeni şairinin biliş durumunu yansıtan bir şifre olarak okunmalıdır. Bu şifre, "yeni hayat-yeni insan-yeni şiir" biçiminde ifade edilebilecek bir formülün parçası olarak okunduğunda daha anlamlı hale gelir.

Yeni Hayat-Yeni İnsan-Yeni Şiir

Türk şiiri 1950'li yıllara gelindiğinde birbirinden farklı birçok şiir deneyimini geride bırakmış durumdadır. **Cemal Süreya**'nın ifadesiyle, "Tanzimat'tan bu yana şiirimizin Batı şiirine gereğinden fazla koşullandığı söylen[mektedir]" (2013: 45). Ona göre, "şiirimizde dipteki zengin tortu, büyük birikim, varlığını ve ağırlığını her zaman duyurmuştur". İkinci Yeni'nin öncü şairi sözlerini şöyle sürdürür:

> İkinci olarak, Batı şiirine öykünme, zaman içinde, Batı şiiriyle daha sıkı bir ilişki gereğini doğurmuş, bu da hiçbir ulusun şiirinde görülmedik bir aşamayla sonuçlanmıştır. Birçok büyük sanatçının yanısıra ikinci, üçüncü derecedeki şairlerin kitapları da, Türkçe'ye çevrilmiştir. Böylece Türk şairi yabancı dillerdeki şiirsel atılımlar üstüne geniş bilgi sahibi olmuştur. Türkçe'de dünya şiirinin bir labaratuvarı yaratılmıştır. (...) Bu durum Türk şiirine ek bir şiirsel otofinansman kazandırmıştır. Gerçi bu olanak çok şey pahasına ve işin sonunda kazanılmıştır, ama bir kere kazanılmıştır artk. Ve bunda o dipteki tortunun büyük rolü olmuştur. Bugün Türkiye'de öykünme dönemi bitmiştir. Üretici bir şiirdir bizim şiirimiz.

İşte İkinci Yeni şairinin bilişi, öykünme döneminin bittiğine ve üretici bir şiirin başladığına kodlanmış ve bu kodlama ile birlikte yeni bir şiiri ortaya koyma gayretinde olmuştur. Ece Ayhan için, "yeni ozan" aslında toplumsal bir gereksinmeyi de karşılamaktadır:

> Yeni ozan (...), toplum içinde halen var olan ya da var olması istenilen gereksinimleri duyar, sezer, piyasaya gelir, üretime başlar. Yeni gereksinimleri karşılayacak olan müteşebbisin üretimi, en az halen var olan gereksinimleri karşılayan müteşebbisin üretimi denli, belki de daha çok, önemlidir. Buna örnek olarak, piyasada çengelli iğne yokken bu gereksinmeyi

> duyan, sezen ve çengelli iğneyi üreten yeni bir müteşebbisin üretimi gösterilebilir. Bugünkü şiir ya da toplum içinde (belki de bir şiir toplumu içinde) belki de bir gereksinmeyi karşılamaktadır (1957; aktaran Kul 2007: 136).

İkinci Yeni şairinin yenilik duygusu ve arzusu, onların metinlerine de yansır. Sanatın bir var oluş alanı, bir var olma biçimi olduğunu hatırlayacak olursak, İkinci Yeni şairi de yeni bir oluş, yeni bir duyuşla şiirini yazar. Bu yenilik onlara yeni hayatlar, yeni şiirler, yeni insanlar yazdıracaktır:

> *Yeni sözler* buldum bir nice seni görmeyeli
> Daha geniş bir gökyüzünde soluk aldıracak şiire
> Hadi bir de bunlarla çağır gelsin aslan heykelleri
> Oldurmanın yıkmanın yeniden yapmanın aslan heykelleri
> Olduran yıkan yeniden yapan gözlerini seviyorum kaç
> (Cemal Süreya, "Aslan Heykelleri", *Sevda Sözleri* 31)

> Bir zangoç unutamadığı bir cinaedi'yi *yeniden kurarken*, bir gravür kazıyacaktır, tortudan. *Şiir elinden tutuyor*
> (Ece Ayhan, "Ortdokslular XXIII", *Bütün Yort Savul'lar!* 109)

> Belli ki *yeni bir insan* oluyor çağımızda
> (Edip Cansever, "Düzdeki Kavga", *Sonrası Kalır II* 582)

> Şiirde kargaşa da, düzensizlik de, bozgun da bir yöntemi gerektirir: Bozgunun yöntemi
> *Yeni bir şiirle* karşılaşan, böyle bir şeyle karşılaşır ilkin. Anlamın, duygunun, görüntünün, hallaç pamuğu gibi atıldığı ve kurulduğu
> (İlhan Berk, *Aşk Tahtı* 412)

> Bizim çıplak topuklarımızı mozayıkların üstüne ya
> Durmuyoruz günaşırı duvarlarımızı yeşille maviyle banada ediyoruz
> Durmuyoruz *dünyayı yeniliyoruz*
> (Turgut Uyar ,"Yeşil Badanada ...", *Büyük Saat* 176).

Yukarıda alıntıladığımız "yeni sözler", "yeni bir insan" ve "yeni bir şiir" gibi söyleyişler, İkinci Yeni şairinin bilişi ve algısının bir yansıması olarak ifade ettiğimiz *Yeni hayat-yeni insan-yeni şiir*in izdüşümleridir. Orhan Koçak'ın deyişiyle,

> İkinci Yeni, bireyin bütünden ayrılmasıyla dilin bulanmasını aynı deney olarak yaşadı: Özne, öncesiz çıplak yaşantıya kayarken, kendini tutan bağlardan da çözüldü, anlamı hemen açık olmayan bir dille dünyayı ve kendi içini yoklarken dili bulandırdı, çıplak yaşantıyla buluştuğu anı bir kamaşma gibi duydu. Öznelliğini, iç doluluğunu bazen sessiz bir mucize, bazen de bir lanet gibi üstlendi (Koçak 1990: 25).

İkinci Yeni'de Yeni Bir Duyuş Olarak Nesneler Dünyası

Nesne sözcüğü, dilde, "belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, obje" biçiminde tanımlanır (Akalın 2011: 1766). Modern şiirde özne-nesne sorunsalı açısından bakıldığında bu tanım oldukça yalın kalır. Çünkü modern şiir, nesneler dünyasını kendisi açısından konumlandıran şairin öznelik tahtından düşüşüne tanık olacaktır. Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*'de bir ressam, onun tuvali ve bu ikisini gören ve izleyen kişinin durumunu tasvir ederken, sanat eserinde özne-nesne arasındaki sınırların nasıl birleştiğini de sezdirir:

> [E]ğer ressamın dikkatini yoğunlaştırdığı tabloya bakmak mümkünse, ressamın baktığı şeyi tahmin etmek mümkündür; fakat tuvalin ancak dokusu, yatay ve dikey dikmeleri, şövalenin eğikliği fark edilmektedir. Hakiki tablonun tüm sol tarafını kaplayan ve sınırları tuvalin tersini temsil eden tekdüze ve yüksek dörtgen, sanatçının seyrettiği şeyi derinlemesine görülmezliğini, bir yüzey biçimi altında oluşturmaktadır: içinde bulunduğumuz bu mekân, bizden başka bir şey değildir (Foucault 2001: 28).

Hayatı, insanı ve şiiri yeninin penceresinden gören bir sanatçı tavrı, tabiatı ve nesneler dünyasını da yeni bir duyarlılıkla duyar/duyumsar. Başka bir deyişle, "duygu yoğunlukları yerine "duyusal algıyı" devreye sokarak, kendilerini tanıma sürecine girerler" ve bu "süreç içinde duyusal algıyı devreye sokarak çevrelerindeki nesneleri tanımlamaya çalışırlar" (Akgün 2002: 11).

İkinci Yeni şairlerinin adeta bir dünya görüşü olarak benimsedikleri yenilik düşüncesi, onların dil tercihlerinden biçimsel deneyimlere, kavramlara yaklaşımlarından nesneleri algılayış tarzlarına kadar bütün şiir dünyalarını etkilemiştir. İkinci Yeni şairleri, şeyler veya nesneler dünyasına çocuk merakını andıran yeni bir dikkatle yaklaşmıştır. Bu şiirde "nesneler

gerçek dünyada oldukları biçimde değil, şairin zihninde yarattığı imgeyle dile geçirilirler. Anlatılan, verili dünyanın temsili olmaktan öte, şairin gördüğü dünyanın temsilidir" (Armağan 2007: 182).

Edip Cansever, İkinci Yeni şairleriyle karşılaştırıldığında, belki de yenilik algısını şiirine en çok taşıyan şair olarak dikkati çeker. Öyle ki, şair bir yandan "Yeni diller, yeni anlamlar öğrenmeye çık[arken]" ("Bilmezsin Bu Yolları Sen", *Sonrası Kalır II* 146); diğer yandan, "Kutlayalım en iyisi/Yeni sözler arıyor gibi/Çok eski bir şarkıya" ("Bahar Sezgisi-Bahar Ötesi-Bahar Ertesi", *Sonrası Kalır II* 441) dizeleriyle, yeni sözler arayışını bir kutlama sevinci içinde karşılar. "Yeni bir kan ol, getir en yeni anlamları", ("Gökanlam III", *Sonrası Kalır I* 495) biçimindeki dizeleri de onun "yenilik" kavramına yaklaşımını göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Nesneler şiirin dünyasında, yalnızca dış dünyadaki basit birer nesne olarak değil, şairin zihninde o nesnelerin izdüşümü olarak belirirler. Okur da, şairin algısını yakaladığı sürece, nesnelerin şiirdeki görünümleri sayesinde bu yeniliği hissetmekte ve nesnelere giydirilen yenilik, şiirde yaşanan genel yeniliğin de kodlarından birini teşkil etmektedir. İkinci Yeni şairi, nesneleri yenilik penceresinden algılamakta, böylece İkinci Yeni şiirinde nesneler yenilik ile birlikte anılmaktadır:

> *Yeni çizilmiş gözlerinle* namuslu, gerçek
> Bir korkusuzluk aldı yürüdü çevremizde
> (CS, "Önceleyin", *Sevda Sözleri* 13)

> Erkek ölümünden konuşuyoruz *yeni ormanlardan*
> dahi "dikeni seven gülüne katlanır bir kadın"dan
> (EA, "Orta Direk ...", *Bütün Yort Savul'lar!* 126)

> Ey benim yalnızlığım! benzeşmez misin ki, orchestra geçmişte yeniden bulunmuş olsun da, bugünkünden apayrı partisyonlarla süregelerek, beni bir başıma bırakan *yeni bir müzik* insanlığı oluştursun.
> (Edip Cansever, "Sera Oteli VII" *Sonrası Kalır* II 468)

> Geçtim ağaçlara
> *Yeni ağaçlara. Yeni otlara*
> Azgın sularını akıttım
> (İlhan Berk, "Halikarnassos III", *Aşk Tahtı* 145)

Mavi beyaz yeşil insan
İçimde *yeni bir heykel* yontuluyor kandan
(Sezai Karakoç, "Sesler 6", *Gün Doğmadan* 128)

Çünkü aşk bir suçlamadır
sonuna kadar yaşanmamışsa
bir bardak birada *yeni bir deniz*
ve yağmur
eski bir denizde *yeni bir ada*
yaşanmamışsa.
(Turgut Uyar, "Biliyor musun", *Büyük Saat* 560)

Öyle anlaşılıyor ki, şiir bilişsel bir faaliyet olarak belirlendiğinde ve edebî metin, bu bilişsel faaliyetin sonucu olarak yorumlandığında, şiire yansıyan kavramlar ve nesneler dünyası, şairin zihinsel durumu hakkında çok önemli ipucu vermektedir. Benzer biçimde, bu bilişsel faaliyetin okunması veya alımlanması da bilişsel bir süreç olarak gerçekleşmektedir.

Yenilik kavramı da, hem *yeni insan-yeni hayat-yeni şiir* ile birlikte, kendisini, hayatı ve şiiri yeniden biçimlendiren bir zihinselliğe dönüşmüş, bu zihinsel durum, İkinci Yeni şairinin, nesneler ve kavramsal dünyasını da yeni olanın penceresinden şiirselleştirmesini sağlamıştır. Bu durumun, İkinci Yeni'nin yeni oluşunda veya yeni kabul edilişinde önemli rol oynadığı düşünülebilir.

6. BÖLÜM

KAVRAMSAL METAFOR VE İKİNCİ YENİ'DE GENİŞLEYEN ZAMAN

Giriş ve Kuramsal Çerçeve'de bilişsellik kuramlarını tanıtırken, "kavramsal metafor kuramı"na göre, metaforun yalnızca dilsel değil aynı zamanda bilişsel bir olgu olarak kabul edildiğini ifade etmiştik. Lakoff ve Johnson'ın (1980) geliştirdikleri "kavramsal metafor kuramı" metaforu bilişsel biçimde temellendiriyor, bu da şairin kavramlar dünyası konusunda bize önemli ip uçları veriyordu. İmgenin, İkinci Yeni'deki belirgin ağırlığı düşünüldüğünde, "kavramsal metafor kuramı"ndan yola çıkılarak yapılacak bir okumanın, şiirdeki değişimin de bilişsel şifrelerini bize vermesi mümkün görünüyor.

Biliş, bir bilme hâlini ifade ettiğine göre, bu bilme hâli, bilincimizde veya bilinç altımızda, metaforik yapıları nasıl kavramsallaştırdığımızı bize gösterme potansiyeline sahiptir. Retorik çalışmaların metaforu bir söz sanatı olarak ela alması ne kadar doğalsa, bilişsellik çalışmalarının onu bilişimizden hareketle açıklama gayreti de o kadar doğal karşılanmalıdır. Metaforun bilişsel bir süreç olarak kabul edilmesi, onun figüratif dilde ve elbette şiirdeki ağırlığını da etkilemiştir. Böylece şairin metaforik dünyası, yalnızca onun kullandığı söz sanatlarının inceleneceği bir üslup özelliğinin ötesine geçerek, onun kavramlar dünyasını anlamlandırma biçimlerine ait önemli bilişsel birer parametre olarak düşünülmeye başlanmıştır. Bu anlamda "ölüm asûde bir bahar ülkesidir bir rinde" diyen Yahya Kemal'in kavramlar dünyasına bakışı ile; "Perdeleri kaldırdık. Ölüm/ Islaktı dünyada. Denizsiz bir Salı günüydü" dizeleriyle Turgut Uyar'ın ölümü kavramsallaştırma biçimleri de birbirinden farklı olacaktır (Uyar 2015: 259). Şairin bilişine, bilme hâline ulaşmamızı sağlayan "kavramsal metafor kuramı", şiirdeki yenileşmenin ve değişimin bilişsel kodlarını çözmede verimli bir kuramsal çerçeve oluşturmaktadır.

Kavram Olarak Zaman

Biliş, nasıl bilme hâlimizi ilgilendiriyorsa, kavram da, bir nesneyi, olguyu ve/veya davranışı anlamlandırırken, ona ait kavrama hâlimizi ifade eder. "Kavram, bir nesnenin zihindeki tasavvurun değişimini akla getirir. Her değişim de düşünce ve bakış açılarının değişmesini beraberinde getirir. Kavram, bir nevi anlamadır. Anlama olayı ise, dile dayalı bir anlatımın belli bir iletişim ortamında taşıdığı ya da taşıması muhtemel olan içeriktir" (Orhanoğlu 2010b: 1713). Böylelilke, dil ile kavrama hâlimiz, dolayısı ile kavramlaştırma biçimlerimiz arasında yakın bir ilişki söz konusudur.

Zaman, varlığımızın yanıbaşında duyumsadığımız bir kavramdır. Bu duyumsama zamanı tarif etmeyi zorlaştıran bir sorunsala da dönüşmektedir. Saint Augustine, *Confessions* adlı yapıtında zaman kavramını bir paradoks olarak temellendirirken, "Tanrım! İtiraf ediyorum ki, ben hâlâ zamanın ne olduğunu bilmiyorum" itirafında bulunur. Çünkü ona göre zaman, içten, yani zamanın akışı içinden bakıldığında gerçekliği anlaşılabilecek bir kavram değildir. Bundan dolayı da, yalnızca dışarıdan bakıldığında anlaşılabilir. Dışarıdan bakıldığında ise, zaman kavramına dair ilk duyumsadığımız gerçeklik, onun bir akış, bir devingenlik halinde oluşudur. Zaman kavramını felsefî açıdan temellendiren Bergson'a göre,

> Mevcudiyetinden en emin olduğumuz ve en iyi bildiğimiz şüphe yok ki kendi varlığımızdır, çünkü diğer bütün şeyler hakkındaki bilgilerimizin dıştan ve sathi olduklarına hükm olunabilir, hâlbuki kendimizi içten ve derinden biliyoruz. Öyle ise bilgide neler buluyoruz? (...) Evvelâ halden hale geçtiğimi görüyorum. Üşüyorum yahut yanıyorum, şenim yahut kederliyim, çalışıyorum yahut aylak bulunuyorum, etrafıma bakınıyorum yahut başka bir şey düşünüyorum. Duyumlar, duygular, dilekler, tasavvurlar, işte mevcudiyetimizin uğradığı değişiklikler ve vakit vakit boyandığı renkler. Öyleyse hiç durmadan değişiyoruz (Bergson 1947: 12-20).

Şu durumda varlığın özü ile eşdeğer olan zaman kavramı, bizim bilme hâlimizi, bilişimizi yakından ilgilendirir. Çünkü zamana bakışımız, zaman üzerinden şekillenen nesneler ve kavramlar dünyasına bakışımızı da etkileyecektir.

Zaman kavramının şiirin dünyasında yer aldığı biçimler, tıpkı kavramın kendisi gibi değişken ve dinamik süreçtir. Zaman kavramının geleneksel

sanatta başlı başına bir imge olmamakla birlikte, modern sanat algısı içinde neredeyse sanat eserinin tümüne sirayet eden bir güce dönüştüğünü söyleyen Hayrettin Orhanoğlu, Octavio Paz'dan şu satırları paylaşır:

> Modern çağın şairleri değişimin ilkesini aradılar; başlayan çağın şairleri olan bizler tüm değişmin kökü olan değişirilemez ilkeyi arıyoruz. (...) Bu yüzyılın sonu ile başlayan şiir, ne gerçekten başlamıştır ne de başlangıç noktasına dönmüştür; bu karşılıklı bir yeniden başlayış ve sürekli bir dönüştür. Şimdi başlayan şiir, başlangıcı olmadan, zamanın kesişimlerini ve yakınsama noktalarını arar. Darmadağınık geçmiş ile yerleşmemiş gelecek arasında, şiirin şu an olduğunu ileri sürer (Paz 1997: 56; aktaran Orhanoğlu 2011: 152).

Şiirin Dünyasında Kavramsal Metaforlar

Şiir dili, dildeki mesajın estetik biçimde düzenlenmesiyle oluşan özel bir dildir. Bununla birlikte metafor, edebî dilin bir özelliği değil, bizim bilişselliğimizi, diğer deyişle bilme hâlimizi; dünyayı, tabiatı, nesneler dünyasını ve kavramları anlamlandırırken kullandığımız temel bilişsel bir etkinlik olarak kabul edilmektedir. Üzerinden çeyrek asrı aşkın bir zaman geçmiş olmasına rağmen, Lakoff ve Johnson'ın *Metaphors We Live By* adlı yapıtlarının bugün hala önemini koruyor olması, "düşünce ve eylemlerimizi gerçekleştirdiğimiz temel kavramsal sistemimiz büyük oranda metaforiktir" biçimindeki tesbitlerine dayanmaktadır (Lakoff ve Johnson 1980: 3). Bu, *şiirsel metafor*un, gündelik dildeki metafor yapılarıyla aynı bilişsel düzlemde yer aldığı anlamına gelmemektedir.

Lakoff ve Turner, "şiirsel metafor" konusunu *More Than Cool Reason* adlı çalışmalarında, "The Conceptual Power of Poetic Metaphor" başlığı altında ela almışlar ve "şiirsel metafor"un gündelik dildeki metafor yapılarını kullandığını, bununla birlikte bu yapıları genişlettiğini, ayrıntılandırdığını, sorguladığını ve özgün bileşimlere dönüştürdüğünü belirlemişlerdir. Edebî metaforların kendilerine özel yapıları, bilişsel dilbilimde sıklıkla tartışılan konular arasındadır. Örneğin gazetecilik dilinde kullanılan metaforlarla şiirsel metaforları karşıtlaştıran Gerard Steen, şiirsel metaforların daha zor, daha keskin (iddialı) ve önyargısız olduğunu ortaya koymuştur (1994: 202). Bu da, şiirsel metaforun, gündelik metaforlardan kaynaklanmakla birlikte, şiirin dünyasında onları dönüştürdüğü ve bu sayede daha karmaşık metaforik yapılar ürettiği anlamına gelir.

Bilişsel Dilbilimde Zaman Metaforları

Bilişsel dilbilimde, zaman kavramına dair en yaygın biçimde kullanılan metaforlar ZAMAN YÖNELİMİ metaforu ile zaman hareket eden bir nesnediİr kavramsal metaforlarıdır. Bunlardan ZAMAN YÖNELİMİ metaforu, zamanı, gelmiş, şimdiki ve gelecek zaman olarak tasarlayıp, kişiyi, zaman çerçevesinde belli bir uzamsal konuma yerleştirirken, ZAMAN HAREKET EDEN BİR NESNEDİR metaforu, zamanı bir akış olarak düşünmemizi sağlayan bilişsel durumumuza göndermede bulunmaktadır.

Lakoff ve Johnson' göre gelecek zaman (yön olarak) önümüz(deki) ile, şimdiki zaman yanımız(daki) ile, geçmiş zamanın da arkamız(daki)/gerimiz(deki) ile özdeşleştirilir (1999: 140). Buradan hareket eden Kövecses ZAMAN YÖNELİMİ metaforu ile ilgili olarak şu temel eşleştirmeleri belirlemiştir:

gözleyicinin konumu	→	şimdiki zaman
gözleyicinin önündeki uzam	→	gelecek zaman
gözleyicinin arkasındaki uzam	→	geçmiş zaman

(Kövecses 2005: 48)

Zamanı kavramsallaştırırken etkinleştirdiğimiz bir diğer metafor olarak ZAMAN HAREKET EDEN BİR NESNEDİR metaforu, ZAMAN YÖNELİMİ ile karşılaştırıldığında, hareket halinde ve dinamik bir kavramsallaştırma olarak karşımıza çıkar (Kövecses 2005: 49). Çünkü, zaman sürekli bir devingenlik hâlidir. Başka bir deyişle, "[z]aman, dinamik bir nitelik arz eder. Sürekli değişir. Geçmişteki olayların, bulgu ve açıklamaların önem ve anlamı durağan değildir; bu önem ve anlam asırdan asıra, dönemden döneme değişebilir" (Orhanoğlu 200: 2). ZAMAN HAREKET EDEN BİR NESNEDİR kavramsal metaforu bu kez şöyle bir eşleştirmeyi karşımıza getirir:

nesneler	→	zaman(lar)
nesnenin hareketi	→	zamanın geçmesi

ZAMAN YÖNELİMİ ve ZAMAN HAREKET EDEN BİR NESNEDİR metaforları, zamanı nasıl kavramsallaştırdığımızı gösteren metaforlardır. Burada dikkat edilmesi gereken, şiirde, bu kavramsal metaforların hangi biçimlerde yer aldığı ve şiirsel ifadede özellikle metaforik yapıların hangi biçimlerde bunlardan ayrıldığıdır. Çünkü bu şekilde, şairin kavrama hâlinin bir yansıması olan şiirde, zamana ait bu kavrama hâlleri daha iyi görülebilecektir. Bu türden bir araştırma, şiirin bütünü ele alındığında

ortaya çıkabilecek anlam derinliklerinden ziyade, metaorik yapılardan hareketle, belli bir kavramın bilişsel analizini yapmayı hedeflemektedir.

Bütün kavramsal metaforlar gibi, zaman kavramı etrafında oluşan metaforlar da, hiç şüphesiz, kültüre bağlı özellikler taşır. Kavramsal metaforların oluşumunda kültürel bağlamın yeteri kadar incelendiğini söylemek zor görünüyor. Kültür bağlamını dikkate alan çalışmalarda da örneğin sezgi ve metafizik yönelimler hak ettiği derinliği kazanamamıştır (Evans 2005; Kövecses 2005). Metafizik zaman anlayışının özellikle Sezai Karakoç şiirinde yer alan zaman metaforlarının anlamlandırılmasında önemli rol oynadığı görülecektir.

İkinci Yeni'de Zaman Metaforları

İkinci Yeni şiirinde zaman kavramını anlamlandırmak ve zaman metaforlarının yerleşik metafor sistemimizde karşılığı bulunan metaforik yapılarla benzerliği ve farklılıklarını ortaya koymak, veya yerleşik metaforları nasıl genişlettiğini, ayrıntılandırdığını, sorguladığını ve özgün birleşimlere dönüştürdüğünü görebilmemiz açısından önemlidir. Örneğin İkinci Yeni şiirinde zaman, ZAMAN YÖNELİMİ metaforunda olduğu gibi, şimdiki zamanın içinde bulunulan konuma, geçmiş zamanın geriye/arkaya; gelecek zamanın da öne/ileriye yönelmesiyle mi kavramsallaşmaktadır? Yoksa bu kavram, değişik biçimlerde mi şiirin dünyasında gösterilmektedir? Bu nedenle İkinci Yeni şiirinde ZAMAN metaforları üzerinde yapacağımız inceleme ile bu metaforların kavramsal alanlarının nasıl ve hangi yönlere doğru değiştiğini/genişlediğini belirleyebilmeyi umuyoruz.

İkinci Yeni şairlerinin, dünyayı, evreni, tabiatı ve kendilerini algılama biçimlerini, diğer bir deyişle bilişlerini belirleyen en önemli parametrelerden birinin yenilik kavramı olduğunu söylemiştik. Her ne kadar İkinci Yeni'nin yeniliği birçok tartışmayı beraberinde getirse de, İkinci Yeni şairlerinin, estetik duruşlarını, "yeni şiir"-"yeni insan"-"yeni dünya" biçiminde ifade edilebilecek bir tavırdan aldıklarını söylemek mümkün görünmektedir. Cemal Süreya, bu şiiri, "yeni bir arama, devinme" biçiminde tarif ederken Turgut Uyar eski şiirin mirasını yeni bir duyarlılıkla günümüze uygula(ya) mayan şairleri eleştirmektedir (Cemal Süreya 2013: 23/77). Yeni bir algı, böylece, İkinci Yeni şairlerinin zaman kavramına bakışlarını ve bu kavramı şiirselleştirme biçimlerini de etkilemiş olmalıdır. Başka bir deyişle, zaman, İkinci Yeni şairi için, yeni şiirler söyleme zamanıdır.

İkinci Yeni şiirinde zaman kavramının ele alınışında ifade edilmesi gereken ilk hususlardan biri, bu şiirin temsilcisi olarak kabul edilen şairlerin, zaman kavramıyla ilgili olarak farklı algılara, derinliklere ve söyleyiş biçimlerine sahip oldukları meselesidir. Söz gelişi, zaman kavramının Cemal Süreya şiirindeki görünümleriyle, Edip Cansever şiirindeki görünümleri, Cemal Süreya'nın deyişiyle, zaman kavramı ile ilgili stilizasyonları birbirinden farklılıklar göstermektedir. Bununla birlikte, daha birçok kavram gibi, zaman kavramının da İkinci Yeni şairleri tarafından ortak bir biçimde farklı anlamlar eklenerek genişletildiğini ve yeni anlam derinliklerine doğru ilerlediğini görürüz. Cemal Süreya'nın, bir mensur şiirinde "zaman" kavramına bakışındaki özgünlüğü şu şekilde anlatır: "Siz saatleri yaşadınız. Zamantaşlarını. Niceldir saatler. Adsızdırlar. Renklerini, kokularını kişiselliklerden alırlar. Aylar birbirinin içinden yürüyebilir. Ağustosta bile Marta gönderme vardır" ("Siz, Saatleri" *Sevda Sözleri* 237). İlhan Berk'in bir mensur şiirinde sözcüklerin aldıkları yeni anlamlar, "aşk" ve "ölüm" gibi kavramları da nasıl etkilediklerini göstermesi bakımından önemlidir.

> Sözcükler (şairlerin sevgili kulları) kendi başlarına iken gökkubbeye çakılmış yıldızlar gibi yalnız adları vardır, anlamları yoktur (bir zamanlar gül yalnız bir addı, o 'enfes' ölüm sözcüğü de); böyleyken kimileri uzak mı uzak, kimileri de yanıbaşımızda gibidir (sözcükler zamanı vakumlar: Her sözcük kendi zamanına yazılıdır); ama yerlerinden oynatılmaya görsünler, kıyamet kopar,
>
> (birden)
>
> şahlanıp türlü kılıklara girerler, yeni boyutlar, kokular, sesler (içinden günbatımı geçmiş gibi sözcüklerin, kokuları, renkleri, sesleri vardır) edinirler, yerlerinde duramaz olurlar, kendilerini ordan oraya atarlar, deniz kıyılarına inerler, çarşılara, evlere girip çıkarlar, bağırır çağırırlar, garip bir aile fotoğrafı kurarlar, ruh çağırırlar, deneyimli bir esrarkeş gibi düş görmeye başlarlar, aşkın ve ölümün üstüne yürürler, her atana el atarlar.
>
> (İlhan Berk, "Şairin Kanı", *Akşama Doğru* 146)

Sözcüklerin aşk ve ölümün, üstüne yürümeleri, başka bir deyişle, sözcüklerin kavramları dönüştürebilme gücü, yalnızca çarpıcı bir söyleyiş değil, aynı zamanda modern şiirin sözcüklere yaklaşımının da yansımasıdır. Cemal Süreya'nın (1956: 1) "[ç]ağdaş şiir, geldi, kelimeye dayandı", biçiminde sözü de aynı bağlamda değerlendirilebilir. Çünkü modern şiirde

sözcük ile kavram iç içe geçmekten sözcük kavramı dönüştürmekte, dönüşen kavram da, yani bir algılama tarzının yansıması haline gelmektedir.

Peki, zaman metaforları İkinci Yeni şiirinde hangi biçimlerde yer almaktadır? Aşağıdaki örnekler, İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde geçen ve zaman metaforlarını görmemizi sağlayabilecek örnekler olarak belirlenmiştir.

> Zaman mı? değil zaman
> Akan zaman değil mesafelerdi
> (Cemal Süreya, "Ortadoğu IV", *Sevda Sözleri* 112)

> Üç Horan Kilisesi'nde sorokust. Açıyor araplarla örgütlenmiş bir yıldızname'yi madamango. Zaman doğranmış
> (Ece Ayhan, "Sonraları Sanskritçe", *Bütün Yort Savul'lar!* 28)

> Denizle deniz arası ey ıslak vakit
> (Edip Cansever, "Ha Yanıp Söndü...", *Kirli Ağustos* 51)

> Zaman ki sonsuzdur
> bitmemiş şiirler gibidir
> (İlhan Berk, "Otağ", *Akşama Doğru* 23)

> Fakat her vakit de bahar bahar bahar
> Bir mevsim geldi mi öbür mevsim gitmeyecektir
> Bir mevsimde dört mevsim birden devşirilecektir
> (Sezai Karakoç, "Tahanın Kitabı II", *Gün Doğmadan* 314).

> sen belki de sonsuz bir çinisin, kerestelerin olmadığı,
> tabelâsız dükkânların ve uzayıp giden duran bir zamanın...
> (Turgut Uyar, "Övgü, Ölüye", *Büyük Saat* 221)

Yukarıda alıntıladığımız ilk örnekte Cemal Süreya, zaman kavramına. Başka bir deyişle, "şiir, zamanın mahiyeti üzerine sorulan bir soruyla açılır" (Doğan 2007: 290). Lakoff ve Turner'a göre, "şairler, önemli kavramlara ait anlayışımızın sınırlarını göstermek veya [bu sınırları] sorgulayabilmek için, bu metaforların dışına çıkarlar (Lakoff ve Turner 1989: 69). Burada "akan zaman değil, mesafelerdi" ifadesi, ZAMAN SU/NEHİRDİR kavramsal metaforunu akla getirmektedir. Bununla birlikte, şair "akan zaman değil[di]" diyerek ve bir anlamda zamanın akışını olumsuzlayarak, zamanla ilgili olarak sorgulama algısını pekiştirmektedir. Cemal Süreya'nın zaman kavramının sınırlarını sorgulayarak genişletmesi, onun, "bir kavramın değişik görüntü ya da izlenimleri[nden]" söz ettiği aşağıdaki satırlarını hatırlatır:

> Şiirimizde şimdi yeni bir eğilim başladı. Bir iki yıldır dilin daha iç, daha derin imkânlarıyla baş başayız. Genç şairler yalnız folklore gibi kesin klişelere değil, daha hafif kalıplara bile sırtlarını çevirdiler. İlhan'da, Turgut Uyar'da, Edip Cansever'de bunun ilk güzel örneklerini gördük. Kelimeler bizde de yontuluyor artık. Kelimeler bizde de yerlerinden yarı yarıya koparılıyor. Anlamlarından ufak tefek saptırılıyor, yeni yükler yükleniyor kelimelere. Böylece bir kavramın değişik görüntü ya da izlenimleri elde edilerek yeni imajlara, yeni mısralara varılmak isteniyor. Genç şairler hep bunu istiyoruz. Folklor ve klişelerin karşısında öbür kutbu meydana getiren bu durum şiirimizde bir evrimdi. Her evrim gibi haklı ve zorunlu (Cemal Süreya 2011: 194).

Ece Ayhan'ın yukarıdaki şiirinde zaman kavramının algılanışı bakımından ilk dikkati çeken, "zaman doğranmış" ifadesidir. Doğranmış bir zaman kavramı, ilk bakışta ZAMAN MADDEDİR kavramsal metaforu ile uyum halinde olsa da, zamanı madde olarak kavramsallaştırışımız, genellikle onun hareket edişi ile ilgilidir. Dolayısıyla şair zamanı tam anlamıyla somut bir maddeye özdeş kılarak, beylik metafor yapısının dışına çıkmaktadır. Ece Ayhan şiirinde zaman kavramının anlaşılmasında onun tarih anlayışının kilit bir öneme sahip olduğunu ve zaman algısının tarihten güç aldığını söylemek mümkün görünüyor. Enis Batur'a göre, onun şiiri, "tarihsel bir şiir"dir (Batur 2004: 71). Şairin kendisi de bu durumu şöyle ifade eder. "Ben, tarihte de, insan ilişkilerini, katmanları az buçuk kurcalayan bir vakanüvis sayılır mıyım bilemem, ya da bir kronikçi? Ya da bir kadastrocu ya da bir nüfus memuru? Yani kısacası, konumunu ve durumunu belli etmeyen bir kütükçü!" (Ayhan 2007: 14). Onun "Üç Gencin Kalbi" şiirindeki,

> Bir Şair tanırım
> Onunki içler acısı
> Kalbini asla vermemiş
> Çalmışlar
> Kalbi eski bir efsanede saklı
> (Ece Ayhan, "Üç Gencin Kalbi", *Yort Savul* 136)

biçimindeki dizelerinde şair yalnızca zamanı değil, aşkı da tarihsel bir bağlam içine yerleştirmekte ve "şiirde sözünü ettiği genç şairin durumunu kendi tutumuyla doğrularcasına" aşkı da zamanı genişleten bir perspektifin içine yerleştirir (Kul 2007: 232).

Edip Cansever şiirinde "zaman" kavramının merkezî bir role sahip olduğu görülür.[11] Cansever'in şiirinde dikkat çekici olan, onun, zaman kavramına ait beylik metaforları dönüştürerek şiirine yansıtıyor olmasıdır. Örneğin Zaman kavramı, beylik metafor olarak özellikle ZAMAN YÖNELİMİ metaforu çerçevesinde, şimdiki zamanın içinde bulunulan âna/konuma, geçmiş zamanın geriye/arakaya, gelecek zamanın da öne/ileriye imlenmesiyle elde ediliyordu. Başka bir deyişle, insan bilişselliğinde zaman kavramı, yönelim anlamında, bu şekilde kavramsallaşıyordu. Oysa Edip Cansever'in şiirinde, "nesneler, kişiler, mekânlar kısacası dış dünyada şiirsel özne'nin duyumsadığı her şey, Cansever'in kendine has bir zaman algısıyla belirsiz bir zamandan başka şimdiki zamana doğru ilerler" (Orhanoğlu 2010a: 154). Onun belirsiz bir zamanı imlemesi ve örneğin kendi bünyesinden sıyrılarak, aşağıda verilen dizelerde "zamansız bir evrende[n]" söz etmesi, zaman kavramını geleneksel bir yönelişle ele almadığını, onun sınırlarını genişlettiğini göstermektedir:

> Duymuyorum ben acılarımı. ve yitirdim çoktan
> Yitirdim bütün karşıtlıkları. Ne umut
> Ne umutsuzluk, ne hiçbir şey
> Kurtaramaz varlığımı benim. ve yoğun bir anlamsızlığın
> içinde
> Sanki renksiz, boyutsuz
> Ve göksüz, zamansız bir evrende
> Tek çıkar yol yaşamaksa lusin
> Yaşıyorum ben de kaygısız
> değişmez bir anlamsızlığı böylece.
> (Edip Cansever, "Tragedyalar V", *Tragedyalar* 47)

Edip Cansever'in "zamansız evreni", bir yandan modern şairin zamandan ve mekândan kendini soyutlama, belki de kaçış eğilimine yaslanırken, diğer yandan onun şiirinde kavramlar dünyasının sınırlarını genişleten bir özgürlüğe dönüşür. Şair (1960) bu olguyu şöyle açıklar: "Demek oluyor ki, gözlemlerimizin, hayat deneyimlerimizin olağanlığı, düşüncenin getirdiği özgürlüğe, sınır tanımazlığa, zenginliğe bırakıyor yerini. Tam burada olacak

11 Cansever şiirinde "zaman" kavramı ile ilgili olarak, Bkz. Lüleci, M. (2016) Edip Cansever Şiirinde Zaman Algısının Kaynakları: Bergson, Eliot ve Varoluşçuluk. *Edebî Metinlerde Zaman Kavramına Dair İncelemeler.* Ed. Canan Uğurdağ. Ankara: Gazi Kitabevi, 93-116.

olağanüstü şiir başlıyor işte. Şiirin sınırı bir sınırsızlık oluyor. Tıpkı düşünce gibi; bir yerde eskiyen, ama bitmeyen, durmadan tazelenen bir sınırsızlık".

Cansever'in, ZAMAN MADDEDİR ve ZAMAN VÜCUTTUR kavramsal metaforlarıyla uyumlu biçimde, somut bir zaman algısına sahip olduğu görülmektedir. Bununla birlikte onun şiirinde "[ş]iirsel öznenin etrafındaki nesneler gibi, insanlar ve durumlar da akış hâlindeki zamanın etkisi altındadırlar" (Orhanoğlu 2010: 154). Böylece, ZAMAN HAREKET EDEN BİR NESNEDİR metaforunun da Cansever'in şiirinde etkin biçimde kullanıldığını söyleyebiliriz.

İlhan Berk şiirinde, özelikle ZAMAN YÖNELİMİ metaforu çerçevesinde şimdi ile gelecek zamanın içe içe geçtiğini hatta birleştiğini görürüz. Yukarıda Berk'ten alıntılanan örnekte, zamanın sonsuzluğu vurgulanmaktadır. Zamanın genişlemesi ve iç içeliği, İlhan Berk'in şiirlerinde ele aldığı olgulardandır. Başka bir şiirinde ("I. Balad", *Eşik* 272), geçen "Bir geceyi bin geceye çekeriz/ bu zamanlara geliriz: uzar ellerinin caddesi/ Bir gündüzü durdururuz" biçimindeki dizeleri de aynı olguyu vurgular.

> Dün dağlarda dolaştım, evde yoktum. Bir uçurum bize bakmıştı, uçurumun konuştuğu usumda. Buydu bizim kendinde sonsuz olanı duyduğumuz. Nesneler ki zamanda vardır.
>
> (İlhan Berk, "Dün Dağlarda...", *Akşama Doğru*: 173)

Şair bu durumu bir mensur şiirinde şöyle dile getirir:

> Ada adamlarıdır ozanlar. Kendilerine ta baştan yaşayabilecek adalar kurarlar. Gününde kimilerine sık sık gemiler uğrar, kimilerine de arada bir. Ama çoğu kez bir uğranan yarın adalarındadır ozanların gözü.
>
> Bu, bugünü önemsemediklerinden değildir, yarını, bugünden ayırmadıklarındandır.
>
> (İlhan Berk, "Şiirin Gizli Tarihi", *Aşk Tahtı* 391)

Sezai Karakoç şiirinde zaman kavramı, şairin şiir estetiğine de uygun biçimde metafizik bir görünüme kavuşur. Karakoç (1982: 6), metafizik bakışını, "Tanrı ve ahiret inançlarıyla şahdamarında gürül gürül akan bir metafiziği" olarak tarif eder. Ona göre, metafizik, İslam uygarlığının temel ilkesi olan mutlaklık aleminin bu dünya penceresinden görülen manzarasıdır". Bu nedenle Karakoç'un şiirini anlamlandırırken, beylik metaforları değil, kültürün de etkisiyle şekillenen ZAMAN SONSUZDUR veya

ZAMAN SONSUZ BİR AKIŞTIR metaforlarını dikkate almak gerekir. Evans (2005: 4) bu olguyu ZAMANIN METAFORİK PROBLEMİ olarak belirlerken, Kövecses (2005: 125), ZAMAN YÖNELİMİ TANRININ YOLU SONSUZLUĞA TAŞIR metaforundan söz eder. Buna göre zaman, Husserl ve Bergson'un anlayışlarındaki sezgisel karaktere daha yakın bir metafizik hâle bürünür. Karakoç şiirinin de böyle sezgisel/metafizik bir anlayış etrafında biçimlendiğini görürüz. Şair, "Sen bana yeni yılsın her dakika/Her dakika bir yaşıma daha giriyorum" ("İnci Dakikaları, *Gün Doğmadan* 62) derken, bir yandan geniş bir zamanı dar bir zamanın içine sığdırırken, bir yandan da zamanın sınırlarını genişletir. Böylece onun şiiri, "Eski zamanlarda söylenmiş apaçık/Ama gelecek zamanlarda sırra dönüşen" ("Gül Muştusu II", *Gün Doğmadan* 366) bir metafizik boyuta ulaşır.

Bu metafizik şiirde nesneler de, zamanın metafizik boyutuna göre anlam kazanır. "Sezai Karakoç, geniş bir zaman algısına yaslanırken olaylara bağlı olarak zaman-dışı tasavvurlara da yönelir. Ancak zaman, bu yönüyle soyut bir karakter taşımaz. Ayrı ayrı kişiliklerin şahsında bu kişilere ait zaman da belirli semboller aracılığıyla şiirde yerini alırken hem telmih yoluyla geçmiş zamana hem de modern zamana atıflar yapıldığını görebiliriz" (Orhanoğlu 2009: 86). Bu metafizik boyutun içinde, "eski zaman duvarları gibi yükselen çınarlar" ("Hızırla Kırk Saat 38", *Gün Doğmadan* 289); "[b]ir eski zaman pirinin hayali" ("4. Dönüş", *Gün Doğmadan* 576) ve "[t]erkedilmiş unutulmuş/Eski zaman çeşmeleri" ("Çeşmeler II", *Gün Doğmadan* 465) yer alır. Böylece Karakoç, zaman metaforlarını metafizik bir boyuta taşıyarak, zamana sezgisel bir derinlik kazandırır.

Turgut Uyar şiirinde zaman kavramı, hem dünü hem de bugünü ve yarını içine alan bir genişlik ve derinlik içerir. "Uyar, geçmişte ve yaşadığı günde tekrarlayan yapıları, birbirini andıran olayları kullanarak tarihsel düzlemde toplumun çözümlemesini yapar ve bunu gerçekleştirmek için çok geniş bir zamanı yansıtan Divan şiiri biçimini kullanır" (Özer 2005: 123). Böylece zaman, geçmişten gelip bugüne uzanan, varlığı ve etkisi bugün de devam eden bir biçime dönüşür. Uyar, ZAMAN HAREKET EDEN BİR NESNEDİR metaforunun sınırlarını genişleterek, geçmiş zamanı bugüne ekler. Aşağıdaki dizelerde, eski zamanın şimdiye taşınması söz konusudur:

> Geyikli gecenin arkası ağaç
> Ayağının suya değdiği yerde bir gökyüzü
> Çatal boynuzlarında soğuk ayışığı"
> İster istemez aşkları hatırlatır

Eskiden güzel kadınlar ve aşklar olmuş
Şimdi de var biliyorum
Bir seviniyorum düşündükçe bilseniz
Dağlarda geyikli gecelerin en güzeli.
(Turgut Uyar, "Geyikli Gece", *Büyük Saat* 113)

Turgut Uyar'ın şiirinde zaman kavramı sonsuzlukla birlikte anılan bir genişliğe ulaşmaktadır. "Senindir ey sonsuz veren ne varsa hayat gibi/ tutma soluğunu, genişle, öz ve kabuk senindir" ("çokluk senindir", *Büyük Saat* 396); "İçinde sizin de olduğunuz gece/Sonsuz bir kaynaktır, bir çizgiye" ("Açıklamalar III", *Büyük Saat* 287); "Annemin sonsuz giysileri" ("salihat-ı nisvandan Saffet Hanımefendi'ye", *Büyük Saat* 387; "ey hayalin sonsuz çalıştığı gölleri bölmek dönemi" ("anneler kaçar gibidir", *Büyük Saat* 389); "sonsuz bir camekân" ("beklemiş bir paket cıgaranın son umudu'na", *Büyük Saat* 370); "sonsuz bir törenle susuyorum/sonsuz dirim için, o sonsuz adama" ("Alıntılarla", *Büyük Saat* 573); "bomboş ellerimizde sonsuz düzenler" ("Ahd-i Atik", *Büyük Saat* 245); "benim sonsuz tirenim at basil kedi" ("şurdan burdan hazırlanma'ya", *Büyük Saat* 349), "Gelişin, o sonsuz biçim!.. Seni övmeli!.. Yaşadığımızsın, gizlice..." ("Son Üçü Beş", *Büyük Saat* 238) gibi söyleyişler de bu "sonsuz zaman" algısının çerçevesinde değerlendirilebilecek söyleyişlerdir.

İkinci Yeni şairleri, Cemal Süreya'nın deyişiyle, kendi "stilizasyon"larını korumakla birlikte, zaman kavramının anlam sınırlarını genişletmişlerdir. Örneğin Yahya Kemal şiirine baktığımızda, onun şiirinde zamanın maziyle eşdeğer olduğunu, mazinin de bir zamana ve mekâna bürünerek yer aldığını görürüz (Gürbüz 2014: 220). Onun, zamanı mazi ile özdeş tutması, en belirgin biçimde, "Çık tayy-ı zaman et açılır her perde/Bir devr geçir istediğin her yerde/Ben hicret edip zamanımızdan, yaşadım/İstanbul'u fethettiğimiz günlerde" biçimindeki rubaisinde karşılığını bulur. "Kavramsal metafor kuramı" açısından bakıldığında Yahya Kemal'in zamanı algılaması ZAMAN YÖNELİMİ metaforu açıklanabilecek bir algılamayı yansıtır. Çünkü, geçmiş zaman, geride/arkada olandır. Diğer yandan şair, ZAMAN HAREKET EDEN BİR NESNEDİR metaforuyla geçmişi bugüne taşımak arzusundadır. İkinci Yeni şiirinde zamanın kavramsallaşma biçimlerine baktığımızda ise, bu şiirde, modern şiir tavrından kaynaklanan bir farklılığın göze çarptığını görürüz. Bu tavır, zamanı geçmiş, şimdiki ve gelecek biçiminde ele alan geleneksel yaklaşımdan sıyrılıp, onu parçalanmış, iç içe geçmiş biçimlerde ele alır. Bu, bir anlamda, "yeni insan-yeni hayat-yeni şiir" olarak özetlenebilecek bir algılama tarzının zaman algısına yansımış biçimidir.

7. BÖLÜM

İKİNCİ YENİ'DE SİNESTEZİ: DUYULARIN YERÇEKİMİNİ KALDIRMAK

İkinci Yeni, yeni imgesel tasarımların Türk şiirine girdiği, sıra dışı bağdaştırmalarla aklın sınırlarının zorlandığı, reel olanın irreel olanla yan yana geldiği bir arayışın şiiri olarak okunabilir. İkinci Yeni'nin imge dünyası ve bu imgelerin sıra dışılığı birçok eleştirmen ve akademisyen tarafından ele alındı. Bizi ilgilendiren bu bağdaştırmaların şairin bilişselliğine dair ne söyleyebileceğidir. Vladimir Nabokov, Gogol'un *Palto*'sundan söz ederken bu metnin "gerçek değerini takdir edebilmek için, bir tür zihnî perende atıp edebiyatın basmakalıp değerlerinden kurtulmak, insanüstü hayal gücüyle düşsel bir yola düşmüş olan yazara eşlik edebilmek" (Çelik 2016: 14) gereğinden söz eder. İkinci Yeni şiirinin gerçek değerini takdir edebilmek için de benzer bir bilişsel yaklaşım gereklidir. Çünkü İkinci Yeni'nin aradığı dil ve şiir her şeyden önce şairin bilişselliğini ilgilendirmekte, şairin kendisini ve çevresini algılama biçimini doğrudan etkilemektedir.

İkinci Yeni'nin imgeye dayalı bir şiir üretmiş olması, bize şairinin bilişselliği hakkında ne tür ipuçları verebilir? Bu sorunun cevabını araştırmak için, birincil kaynak niteliği taşıyan şairlerin ifadelerine ve onların şiir metinlerine bakmak gerekir. Behçet Necatigil'in deyimiyle şiirimizin uçbeyi İlhan Berk'in, Bedri Rahmi Eyuboğlu'nu anlatırken kullandığı ifadeler İkinci Yeni şairlerinin zihinsel dünyalarını sezdirir:

> Ve sanki dünyayı yeni görüyordur bu gezgin bir derviş ruhuyla.
>
> Onun için ardına düşecektir yeşilin sarının mavinin bir simyacı gibi
>
> *Yeni alaşımlar* için.

> Dağlar sular ovalar evler insanlar kuşlar çocuklar onu bekliyordur:
> Girmek için *yeni bir yeryüzü sözlüğü*ne
> (İlhan Berk, "Bedri Rahmi Eyüboğlu", *Aşk Tahtı* 378).

Berk, İkinci Yeni'nin kelimelere yükleyeceği yeni anlamların da işaretlerini verir. İkinci Yeni şairi "yeni alaşımlar" peşindedir. Bu alaşımlar, zaman zaman yeni bir imge varyasyonuyla zaman zaman duyuların karışımı biçiminde bazen de usun sınırlarını zorlayan sıra dışı bağdaştırmalar biçiminde kendisini gösterir. Aristoteles, dilde (ve şiirde) alışılmamış sözcüklerin kullanımıyla, bir dilin gündelik ve kaba olmaktan kurtulduğu ve yüceldiğini görüşündedir (1976; aktaran Aksan 2013: 79). O alışılmamış sözcük deyince, yalnızca yabancı sözcükleri değil, aynı zamanda mecazları, uzatılmış sözcükleri ve genel olarak da gündelik dilin dışında kalan şeyleri anlar.

> Şiir dili zaman zaman bu [alışılmış] düzenin dışına çıkarak değişik kuruluşlar ortaya koyabilmekte, böylece daha geniş tasarımlar ve duygusal etkiler doğurabilmektedir. Göstergelerin seçimi ve bunların yeni, değişik bağdaştırmalarla bir araya getirilmesi şiir dilinin, özellikle de uyak, ölçü gibi kaygılardan sıyrılan modern şiirin niteliklerinden biridir (Aksan 2013: 78).

Bir Yaşantı Olarak Modernite

Türk şiirinin modern şiire verdiği tepkiler, İkinci Yeni'den çok daha önce başlamış; Türk şiiri 1950'lere gelindiğinde, belli bir modern birikimi içselleştirmiştir. Bununla birlikte şairin dünyayı kavrayış biçimi düşünüldüğünde, İkinci Yeni'nin Türk şiirine farklı bir şiirsel tavır getirdiğini söylemek mümkündür. Orhan Koçak'a göre, "Türk şiirindeki ilk modernist atılım 1959'da başla[mıştır]". Armağan "modernliğin yarattığı duyarlılığa sahip çıkabilen ilk modernist şiir[in], İkinci Yeni" olduğunu ifade eder (Armağan 2007: 8). Modern şiir, İsmet Özel'in (1989: 88) belirttiği gibi, "bir edebiyat türü olarak değil, yaşantı olarak doğmuştur. Varlığı dünyanın aldığı biçimle, insanın kavrayışının niteliğiyle doğrudan bağlantılıdır".

Başka bir ifadeyle, "modernist şiir, dünyayı belli bir algılama biçiminin sonucunda ortaya çıkabilen bir tarzdır ve bu tarz kendi içsel yasalarıyla değil, toplumsal yaşam modernleştiği ve şairin dünyayı kavrayışı dönüşüm geçirdiği için ortaya çıkar" (Armağan 2007: 9). Orhan Koçak'ın (1990) deyişiyle, "lirik şiirin Romantizmden beri pek değişmeyen bir

özelliği, öznenin ya da "ben"in sürekliliğidir. Özne ya da bilinç, nesneyi ve bilinçdışını içine almak üzere genişler, şekil değiştirir, ama hep aynı ben olarak kalır. Modern lirikte bazı uç deneyler de vardır, sadece "ben"i değil, "ben"in içeriği, işlevi olan yaşantıyı da sorunlaştırır.

Modern zamanların gerçeklik algısı, modern şairin kendisini, dış dünyayı (tabiat, evren ve objeler dünyası) algılama ve bunu şiirine yansıtma biçimini de derinden etkiler. Her sanat kuramı, felsefî bir zeminde hayat bulduğu gibi modern şiir de belli bir felsefî zeminde hareket kabiliyeti bulmuştur. Felsefenin konusu süje-obje sorunsalı çerçevesinden bakıldığında, modern şairin gerçekliğe bakışı ve imgeye ulaşma yollarını daha sağlıklı biçimde tesbit etmek mümkün olabilir. Süje-obje sorunsalı, süjelerin objelerle olan ilişkisini irdeler. Sanat ve estetikte sanatçı ve sanat eseri arasındaki ilişkiye dönüşen bu sorunsal, zaman içinde farklı biçimlerde tanımlanmış ve farklı çözüm önerileriyle karşılanmıştır. Modernizm öncesi düşüncenin dayattığı "bütün anlam, insan süjesinden kaynaklanır" biçimindeki önyargı, Nietzsche ve Freud ile birlikte zirve noktasına ulaşmıştı. Erwin Schrödinger, *Mind and Matter* adlı yapıtında, "görme yetisini güneş ışınlarının gözle temasına değil, gözün kendisine atfeden süjenin, modernizmle birlikte resimle etkileşime girmek üzere çerçevenin içine çekildiğini" söyler (1958: 44). Martin Heidegger, *The Origin of the Work of Art* başlıklı denemesinde çevremizdeki dünyanın, "insan süjesinin sessiz bir ortağı değil, varlığı anlamlandırmada etkin rol oynayan bir etken" olduğunu söyler (2001: 67). Amerikalı şair Wallace Stevens da *Adagia* adlı yapıtında, "şiir, bir insanın kendi dünyasıyla olan ilişkisinin bir ifadesidir" derken, şiirin yalnızca kendi başına değerlendirilemeyeceğine ve hiçbir şeyin sırf kendisi olarak incelenemeyeceğine dair görüşlerine yer verir. Stevens'a göre "[ş]eyler, karşılıklı ilişki ve karşılıklı etkileşimler sayesinde vardır" (Stevens 1957). Böylece modern sanat ve estetik, "süje" ile birlikte "obje"nin farkına vararak, sanatçı kadar, onun dünyasında biçimlenen objeler dünyasını da bir kez daha gündemine almış olur.

Süje-Obje Sorunsalı

Modern şiirde süje-obje sorunsalı, varlıksal olmaktan ziyade işlevsel bir problem olarak karşımıza çıkar. Burada tartışılan, süje konumundaki şairin, o şiir aracılığıyla vücuda getirdiği estetik ve kurgusal dünya ile olan ilişkisidir. Rimbaud, "hakiki yaşam bu değil" derken, modernizmin, bir iletişim krizini, bir kaos ortamını çağırdığını da sezdirir. Bu kaos ve kriz, aslında,

dünya algısı değişmekte olan insanın iç krizidir. Bu, Paz'ın ifadesiyle, "benin sistematik olarak yıkılması" anlamına gelir (1990: 18). Böylece yeni sanattan çok yeni insan yaratma amacı taşıyan modernizm, asıl işlevini yerine getirmiş olacaktır. Cemal Süreya, "soyut şiirde, şiir şairden öncedir. Şiiri yaratan, besleyen bir o vardır. O şiiri ancak onunla çözebilirsiniz" derken, yeni şiirde süje-obje arasındaki yakın ilişkiye vurgu yapar (2013: 21). Cemal Süreya, 1966'da Anıl Meriçelli ile gerçekleştirdiği bir söyleşide, "[i]çinde bulunduğu ortam[ın] ve genel formasyonu[nun, kendisini] insanın insanla ilişkilerini anlatmaya götür[düğünü]" söyler (2013: 41). Bu durum bir süje olarak şairin çevresindeki objeler dünyasına ilgisini yansıtır. "Ceyhun Atuf Kansu'ya göre, şairin olağanüstü bir duyarlılığı vardır. Bu duyarlılık; bir aynayı, bırayı, gazetedeki olayları birden "duyar hâle" getirmekte ve sıradan olarak değerlendirilebilecek durumlar ve nesneler, olağanüstü bir biçimde şiire girmektedir. Sadece durum ve nesneler de değil, olaylar da Cemal Süreya'nın şiirinde belli bir duyarlılığın yansıması şeklinde kullanılmaktadır" (Doğan 2007: 65). *Üvercinka*'da süje-obje ilişkisi üç alt başlık altında toplanabilir: Bunlardan ilki süjenin diğer insanlarla olan ilişkisi, ikinci olarak süjenin tabiatla olan ilişkisi ve son olarak "süje"nin şeyler dünyası ile olan ilişkisidir.

İkinci Yeni'nin modernist şiir anlayışını oluşturan ortak noktaların başında, İkinci Yeni şairlerinin şiiri her şeyden önce bir "dil" hadisesi olarak görmeleri gelir. Jacques Lacan'ın "bilinçdışının koşulu" olarak tarif ettiği "dil", İkinci Yeni şairinin bilinçdışını koşullandırdığı ilk ve en öncelikli olgu olarak karşımıza çıkar. Cemal Süreya'nın, modern bir duyarlılık olarak şiirinin merkezine yerleştirdiği "dil", Enis Batur'un deyişiyle, Ece Ayhan şiirinin "kilit" noktasıdır. Turgut Uyar'da "imgesel ve anlatımsal gerçeklik", Edip Cansever'de "nesnel karşılık" ve "değişik şiir alanları" kavramları, Ece Ayhan'ın gizli bir kaynaktan ışık aldığı hissi veren imge dünyası ve İlhan Berk'in biçimsel denemeleri bu modernist duyarlılığın yansımaları olarak okunabilir.

İkinci Yeni şairlerinin modernist tavırlarının ipuçları, onların resim sanatıyla olan ilişkilerinde de bariz biçimde belirir. İkinci Yeni şairinin kendisini en çok özdeşleştirdiği sanat anlayışlarından biri soyut resimdir. İlhan Berk, "Her gün biraz daha düş sever bir ozan olmaya doğru gidiyorum: Usu hor görüyorum. Klee'yi, Max Ernst'i, Miro'u sevişimi böyle açıklıyorum. Figüratif resme bakamaz oldum" biçimindeki sözleri de bu tavrın yansımasıdır (Berk 2001: 212). Cemal Süreya da, "Birkaçımızda büyük resim tutkusu vardı. Boyuna albümleri karıştırırdık. Sözgelimi, Edip

Cansever'le ben. Sezai Karakoç, resme başka bir açıdan bakardı, ama bakardı [...] Bir de, her şeyin ötesinde, Klee. Çok başkaydı, hayatımızda bizim Klee. Klee'yi anlayabiliyorduk", ifadelerini kullanır (Cemal Süreya 1991: 331-332). İsmail Tunalı bu olguyu şöyle açıklar:

> Daha önceleri, yeryüzünde görülebilir – olan, görülmüş – olan ya da görülmesi istenen şeyler tasvir edilirdi. Şimdi, görülebilir olan şeylerin relativliği bütün açıklığıyla ortaya çıkmış ve şöyle bir inanca varılmıştır: Görünebilir-olan-şeyler evren bütün'ü ile ilgi içinde soyut bir örnektir ve bu örneğin dışında başka hakikatler de büyük ölçüde gizli olarak bulunur. Nesneler (şimdi) genişletilmiş ve zenginleştirilmiş, düne ait rationel kavrayışa açık olarak karşıt bir anlamda görünür (Tunalı 1970: 6-7).

Sinestezi ya da Duyuların Yerçekimini Kaldırmak

Sinestezi, "Yunanca syn (birlikte) ve aisthesis (algı/his/duyum) kelimelerinin birleşmesiyle oluşmuştur. Ortaya çıkan "synaistesia" sözcüğü, 'birleşik his' ya da 'birleşik duyum' olarak tercüme edilebilir. Kaynak olarak 'hissizlik, duyu eksikliği' anlamına gelen "anasthesia" (anestezi) sözcüğü ile aynı temele dayanır (İnce 2001b: 34). "Sinestezi"nin, nörolojik bir durum (Day 1996); genetik bir yetenek (Tarlacı 2001: 64) ya da bilişsel bir bozukluk (Van Campen 2007: 6) biçiminde tarif edildiğini görürüz. Sinestezi, bir olgu olarak duyuların karışımını/birleşimini; "sinestetik", sinesteziye sahip olan bir söyleyiş özelliğini; "sinestalji/sinesteziyalji" duyu bozukluğunu, "sinestezik" ise, sinestezi durumuna, bozukluğuna ya da yeteneğine sahip oldukları düşünülen kişileri belirtmek için kullanılan adlandırmalardır. Bu tarif ya da adlandırmaların ortak özelliği, duyuların algılanmasında "karışım"a/"birleşim"e dayanan sıra dışı bir bilişsel sürece işaret ediyor olmalarıdır. Arthur Rimbaud'un çevirisi Orhan Veli Kanık tarafından yapılan "Duyum" başlıklı şiirinde buna benzer bir bilişsel süreçten söz etmek mümkün görünmektedir:

> Mavi yaz akşamları, patikalarda, dalgın,
> Gideceğim, sürtüne sürtüne buğdaylara:
> Ayaklarımda ıslaklığı küçük otların,
> Yıkasın bırakacağım başımı rüzgâra!
>
> Ne bir şey düşünecek, ne bir lâf edeceğim.
> Ama sonsuz bir sevgi dolduracak içimi;
> Göçebeler gibi, uzaklara gideceğim,
> Mutlu, sanki yanımda bir kadın varmış gibi.

Şair daha şiirinin ilk dizesinde bir zaman dilimini ("yaz akşamları") bir renkle ("mavi") bir araya getirerek okuyucuda farklı bir duyumsallığın oluşmasını sağlar. "Yıkasın bırakacağım başımı rüzgâra!" dizesinde ise özünde "yağmur"a ait bir özellik rüzgârın özelliği olarak tasarlanarak, zaman, renk ve doğaya ait bir iklim özelliği birbirine karıştırılarak verilir.

Sinestezi, bugün modern nörobilimin de ilgisini çekmekte, sinestezinin nöral temelleri bulunan bir bilişsellik durumu olduğuna dair görüşler ileri sürülmektedir. Richard E. Cytowic *The Man Who Tasted Shapes* başlıklı çalışmasında sinestezinin aslında hepimiz için geçerli bilişsel bir faaliyet olduğunu; fakat sinestezik işlemlerin yalnızca pek azımızda bilinç seviyesine yükseldiğini (1998: 166) kaydeder. Cytowic, *Synesthesia: A Union of the Senses* adlı yapıtında çocukluk döneminden yetişkinliğe doğru gerçekleşen bilişsel geçiş sürecinde sinestezinin kaybolmadığını, fakat sözel araçlarla birleştiğini kaydeder (2002: 285). Bu alanın önde gelen isimlerinden Reuven Tsur *Playin by Ear and the Trip of the Tongue* adlı çalışmasında "genel olarak şiirin, özel olarak da figüratif dilin kes(k)in çizgilerle ayrılmış dilsel kategorilerden kurtulma çabası içinde bulunduğunun" altını çizer (2015: 227). Ona göre "sinestetik metaforlar, bünyelerinde farklılaşmamış ve sınıflandırılmamış duyusal durumlara dair bir izlenim barındırır".

Dilde "duyım ikiliği" biçiminde tanımlanan "sinestezi" şiirimize İkinci Yeni'den çok daha önce girer (Akalın 2011: 2117). Cenab'ın 1896'da *Mektep*'te çıkan *Terâne-i Mehtâb*'ındaki "saat-i semenfâm"ı bunun en iyi örneklerindendir. Cenâb burada "Correspondences" şiirinde renklerin sesleri olduğunu, seslerin ve renklerin kokuları olduğunu ve kokuların da renkleri ve sesleri olduğunu ileri süren Baudelaire'in sanat anlayışına yaklaşır. Foucault Baudelaire şiirinin, "kimliklerin, ayırt edici özelliklerin, yolları ve güzergâhaları belirlenmiş, değişmeyen imgelerin değil, gizil güçlerin önemli olduğu bir derinlik" olduğunu söyler.

> Yıldızlarımın gökte tatlı bir hışırtısı vardı. Burada sadece yıldızlar denmeyip de yıldızlarım denmesi, evrenle insanın kaynaşması anlamına gelir; ayrıca dille ilgili bulunan tatmak işi kulağa mal edilerek (tatlı hışırtı), duyular arasındaki gizli ilişki de yine Baudelaire'nin açtığı yoldan şiire sokulmuştur (Foucault 1970; aktaran Greany 2008: intro ixi-175).

Şeylerin karıştığı, karışıma uğradığı bir dünyada, sanatın özü olan duyuların karışmaması düşünülemez. Karışan ne yalnızca duyular, ne de

renklerdir. Fakat bunların her biri ve bütünüdür. Hayatın yeni şekilleri, insanın beş duyusunu etkileyip dönüştürürken, görmenin işitme ile, dokunmanın tat alma ile koklamanın renklerle karışması da doğal bir gelişmedir. Böyle bir bilişselliğin ürettiği sanat eserinde, renkler duyulacak; görüntüler hissedilecek; kokular da görülecektir. Çünkü duyuşun zincirleri kırılmış, duyuların yerçekimi ortadan kalkmış; imgeler bir anlam uzayında dolaşır hale gelmiştir. Bu anlam uzayı, Chomsky'nin ileri sürdüğü sözün sonsuz ihtimallerini (1965: 4) akla getiren, derinleştikçe alışıldık anlamlardan uzaklaşarak sıra dışılığa bürünen bir ihtimaller uzayıdır. Sonsuz ihtimalleri çağrıştıran böyle bir anlam uzayında duyuların karışımı, aslında her bir duyuyu yerinden oynatan ve yeni bileşimlere imkân tanıyan bir özgürlükler coğrafyasıdır.

Sineztezi şiirimize İkinci Yeni'den çok daha önce girmiş olsa bile, modernist bir tavrın sistemli bir biçimde kullanılması adına, sinestezinin zihinsel bir aygıt olarak belki de en güçlü biçimde ilk kez İkinci Yeni şairleri tarafından kullanıldığını görürüz. Burada duyuların karışımından ya da eş duyumdan kast edilen, Özdemir İnce'nin de yakaladığı biçimde, "acının, sevginin, çılgınlığın bütün biçimlerinde kendini aramak[tır].Yani şair ancak bu yaşamsal ve deneyimsel biçimleri değiştirerek, yenilerini bularak bilinmesi bilinir, "görünmez"i görünür kılabilir (İnce 2001b: 33). Cemal Süreya, "Dört Mevsim"de "Bahar mezarına gömsünler sizi/Yapraklar gibi buluştunuzdu/kokular gibi seviştinizdi" derken, Turgut Uyar, "yeşili bozup suya çevirdin, akşamı sonsuz uzattın/ ne buldunsa o akşama uygun, ne buldunsa ona kattın" ifadelerini kullanır. "Manastırlı Hilmi Beye Dördüncü Mektup"ta "Yeni bir renk buldum bugün, suyun akışı rengi" (*Sonrası Kalır II* 285) ifadelerini kullanan Edip Cansever "Umuş" başlıklı şiirinde de duyuların karışımına dikkat çekici bir biçimde örneklendirir:

> parmağını sürsen elmaya, rengini anlarsın
> gözünle görsen elmayı, sesini duyarsın
> onu işitsen, yuvarlağı sende kalır
> her başlangıçta yeni bir anlam vardır.
> (Edip Cansever, "Umuş", *Sonrası Kalır-II* 326")

Yukarıdaki dizelerde duyuların karışımı ile yeni anlamlar arasında bir paralellik hissi ön plana çıkmakta, duyuların karışımının yeni anlamları tetikleyeceği sezdirilmektedir. Cansever bariz biçimde "parmağını sürmek" eylemi, başka bir deyişle dokunma duyusu üzerinden rengin anlaşılmasına, görme duyusuna ulaşırken; hemen ardından görme duyusu ile işitme du-

yularının karışımını sağlayarak sinestetik bir metafor ortaya koyar. Çünkü "[ş]airin görevini yerine getirmesi için kendi ruhunu işleyip geliştirmesi gerekmektedir ve bu işleyip geliştirme bütün duyuların düzeninin uzun süre, sonsuzca ve bilinçle bozulmasını zorunlu kılmaktadır" (İnce 2001b: 33). Şair de nöral/nörolojik temelleri bilişsel bir özelliğimizi şiirselleştirerek önce dokunma ile görme, ardından görme ile işitme duyularını karıştırarak/birleştirerek, Özdemir İnce'nin deyişiyle, "duyuların düzeninin [...] sonsuzca ve bilinçle bozulmasını" sağlamıştır. Belli ki, şiir dilinin sinestetik kullanımı özgünlükle/yenilikle eşdeğerlidir. Bu tavrını da şair "her başlangıçta yeni bir anlam vardır" dizesi ile ele vermektedir.

Gözü bağlı bir leylak kokusu
(Cemal Süreya, "Beni Öp Sonra Doğur Beni", *Sevda Sözleri* 84.)

Bir bakmışım baloncusu uçmuş kan mavisi balonlar
Kuşların vurulduğu mevsim Üsküdar iskele alanında
(Ece Ayhan, "Gökyüzünde Bir Cenaze Töreni", *Yort Savul* 34)

Bir duvar boyunca ağaç serinlik
bir ses çiziyorum
herkeste olsun herkeste bir ses olsun istiyorum
güverince bir ses ablamda orta çağda bir ses
(Ece Ayhan, "İbraniceden Çizmek", *Kınar Hanımın Denizleri* 14)

Biz bütün görme gücüyle görürdük sesimizi
enksizdi
(Edip Cansever, "Tragedyalar IV", *Tradegyalar* 22)

Bu kısacık masmavi sesin
Saatlerce saatlerce seviştiğinden
(İlhan Berk, "Bu Senin Sabaha Karşı Boynun", *Güzel Irmak* 26)

biraz uykuya benzeyen
kiraz tadında bir şey sanki
(Turgut Uyar, "Garip Anadolumun Dağları", *Büyük Saat* 26)

İşte böyle *yeşil bulutlar* misali senelerce
Oradan oraya elinde kaderin
Kimbilir kaç kere üstünden geçtim
Şarkılar söyledim karşısında
Bir gün bana mezar olacak yerin
(Turgut Uyar, "Ölüme Dair Konuşmalar 5", *Büyük Saat* 28)

Yeni şiirde, cisim olarak farkındalığı üst düzeyde olan şair, bu farkındalığını duyusal varlığına da yansıtır. Dilde ve şiirde genellikle "karıştırım" ile ifade edilen bu duyusal farkındalık, şairin, her türlü duyusal ve duygusal halini, renklere, nesneler dünyasına, canlı ve cansız objelere, izlenim ve algı biçimlerine doğru genişletmesini sağlar. Burada şair, bütün bunların iç içe geçtiği bir özgürlük hali yaşar. Böylece, İkinci Yeni şairlerinin, "saçlarla gözleri kesiyoruz makaslar konusunda" (Cansever "SKI" 104) veya "en eski ipek saçlarıyla uzamış topuklarına kesilmiş göz kapakları" (Ayhan "YS" 124) gibi yukarıda alıntılanan örneklemlerin dışındaki dizeleri, motor-duyusal farkındalığı oluşturarak, gerçekliği duyu ve algı düzeyinde değiştirerek, kendi gerçeküstü imgelerini kurmuş olur.

8. BÖLÜM

İKİNCİ YENİ'DE CİSİMLEŞEN BİLİŞSELLİK

Soyut kavramları somutlaştırarak ifade etmek temel bir bilişsel eğilimdir. Bilişsel psikoloji alanında son yıllarda yapılan çalışmalar, soyut kavramların ifade edilmesinde cisimleşen bilişselliğimizin önemli rol oynadığını gösteriyor. Bilişsellik kuramlarını tanıtırken "cisimleşen bilişsellik kuramı"nın bedensel farkındalığımızdan uzamsal ve duyumsal farkındalığımıza kadar uzandığını söylemiştik. Buna göre kavramsal sistemlerimizi bir arada tutan yapılar, cisimleşen deneyimlerimizle biçimleniyor ve bu deneyimler sayesinde anlam kazanıyordu.

Şiirimizin modernleşme tarihi incelendiğinde Türk şiirindeki değişimin Türk şairinin bilişselliğindeki kavramların değişimi üzerinden okunabileceği anlaşılır. Yahya Kemal'in, "eski edebiyatımızla yenisi arasındaki farkı anlatırken bugün artık hissin heyecanından fikrin heyecanına girdiğimizden" söz etmesi aslında şairimizin bilişselliğinde oluşan değişime yapılan bir göndermedir (Tanpınar 1995: 71). Metin Kayahan Özgül'ün ifadesiyle, "şiirin hikemî, ictimaî, fikrî meselelere eğilmeye başlaması, daha farklı ve daha reel şeyler söylemeye çalışması, soyutlamaların ve bunu sağlayan söz sanatlarının ihmalini gerektirir. Dolayısıyla şiir, ilk darbeyi, 'tahayyül'den 'tasavvur'a, 'ruh'tan 'şuur'a, 'ütopya'dan 'sokak'a çark ederek alır" (Özgül 2006: 253). Türk şairinin bilişselliğinde hissin heyecanından fikrin heyecanı geçmesi, kavramlara bakışına ve şiirini kurarken kullandığı metaforlara da yansıyacaktır.

Ruh-beden sorunsalı

Bilişim devrimi olarak adlandırılan 1950'li yılların ardından gelişen süreçte, insan beyni ve bilişselliği çok daha yakından incelenmeye başlanmıştı. Bu çerçevede üretilen kuramlardan birini geliştiren Werner ve Kaplan (1963) dilin, çocuklukta çevre ile girişilen somut etkileşimden

ortaya çıkan cisimsel bir faaliyet düzeni olarak ortaya çıktığını öne sürmüşlerdir (Berntsen 1999: 101). Bir başka deyişle dil, çevremizle olan fiziksel etkileşimimiz sonucu anlam kazanmakta ve cisimleşen bilişselliğimiz sayesinde anlamlı hale gelmektedir.

Bilişsel bilimlerden felsefe, psikoloji ve nörolojide meydana gelen gelişmeler ve bu bilimler arasında gerçekleşen etkileşimler, ruh-beden ilişkisi sorunsalının yeni bakış açılarıyla ele alınmasını sağlamıştır. Bilişsel bilimler, felsefenin ilgilendiği en eski konulardan biri olan ruh-beden sorunsalını yeniden ele alır ve "[e]ğer zihin ve beyin [beden] aynı şey ise, o halde biz neden bunların farklı olabileceğini düşünüyoruz? Eğer farklı iseler, neden farklılar, zihin ve beden birbiriyle etkileşim halinde midir, evet ise, bu etkileşimin biçim(ler)i nedir?" gibi soruları yeniden gündeme taşır (Tan 2006: 102). Ruh-beden ilişkisi bilindiği gibi Platon ve Aristoteles'e kadar uzanır. Platon'un ruh-beden ilişkisine dair görüşlerini dile getirdiği *Epinomis*'te ruh Tanrısal bir öze yaklaşır. Platon adı geçen eserinde bu düşüncelerini "[r]uh meydana getirir, şekil verir... Onun Tanrılık tarafı bir yana bırakılırsa, bedensiz hiçbir varlık var olmadığı gibi, hiçbiri de bir renkten mahrum olamaz. İşte bundan dolayı meydana getirmek, şekil vermek ruhun işidir. Bedene gelince o, meydana getirilen, şekil alandır", biçiminde dile getirir. Aristoteles'e göre ise ruh "bedenin içinde taşıdığı erektir. Bedenin hareketleri ve değişmeleri içinde kendini olgunlaştırıp geliştiren formdur" (Gökberk 2000: 78).

Ruh-beden sorunsalı ilerleyen yüzyıllarda tartışılmaya devam edilmiştir. Bu konuda sistemli görüşler dile getiren düşünürlerin başında, modern felsefenin de kurucusu sayılan Rene Descartes gelir. Descartes "kartezyen düalizmi" olarak bilinen görüşlerinde ruh ve beden birbirinden keskin çizgilerle ayırır. Bununla birlikte son yıllarda Descartes'ın ruh-beden ilişkisine bakışını tam olarak yansıt(a)madığına dair görüşler dile getirilmektedir. Bunların başında yer alan John Cottingham *Cartesian Trialism* adlı çalışmasında Descartes'ın kartezyen dualizminin resmi sınırlarının dışında olduğu söylenebilecek bir zihin felsefesi yarattığını iddia eder (2008: 173). Cottingham'a göre Descartes zihin ve iradeden söz ederken bedenin varlığını veya önemini reddedici bir dogmaya sıkı sıkıya bağlanmış olsa da, zihinsel faaliyetlerin gerçekleşmesi için bedene, daha belirgin biçimde söylersek, beyine ihtiyaç olduğunu söyler. Cottingham buna "imgelemin ve algının melez düzenekleri" adını verir. Araştırmacının buradan hareketle bulunduğu çıkarım son derece önemlidir: Buna

göre Descartes'ın insanın düşünme biçimlerine dair dile getirdiği görüşler bir dualizmi vermekten çok bir üçlemeyi oluşturur. Bunlar bedene ait özellikler, zihne ait özellikler ve melez, bir bakıma cisimleşmiş bir varlık olarak insana ait özelliklerdir (Cottingham 2008: 174). Böylece, resmi felsefe tarihinin bize söylediği Descartes dualizminin yanı başında, ruh ile bedeni birbirinden tam olarak ayırmayan, bunları belli oranda ilişki ve etkileşim halinde gösteren bir bakış açısının varlığından haberdar olmuş oluruz.

Bilişsel bilimleri oluşturan disiplinlerden birinin "felsefe" olduğunu hatırlayacak olursak bugünün bilişsel bilimleriyle ilgilenen araştırmacıların ruh-beden sorunsalına eğilmeleri kaçınılmazdır. Burada dikkat çekici olan bu sorunsal üzerinde konuşan bilim insanlarının kuramsal çerçevelerini oluştururken artık disiplinler arası bir zemine yaslandıkları gerçeğidir. Lakoff ve Núñez (2000) bu durumu şöyle açıklar:

> Deneysel bir zemine yaslanan bilişsel bilim, [ruh ve bedeni birbirinden kesin çizgilerle ayıran] bu dünya görüşünü ciddi bir biçimde sorgulamakta... [zihin] beyinlerimiz, bedenlerimiz ve bedensel deneyimlerimizin doğasından doğar. Bu, akıl yetimizi kullanabilmemiz için bir bedene ihtiyaç duyduğumuzu savunan basit ve bilindik iddiadan çok farklıdır. Çünkü biz akıl yetimizin yapısal olarak cismimizin (cisimsel farkındalığımızın) derinliklerinden kaynaklandığı gibi çarpıcı bir iddiada bulunuyoruz... Bu yüzden, aklı (zihni) anlayabilmek için öncelikle görsel (optik) sistemimizi, motor sistemimizi ve nöral sistemimizin genel prensiplerini anlamak zorundayız.

Görülüyor ki bilişsel bilimciler, algı ve anlamın oluşmasında cisim olarak varlığımızın önemini ön plana çıkarmaktalar. Böylece cisimsel varlığımızın dilin oluşumu ve iletimindeki önemi de ön plana çıkar. "Cisimleşen bilişsellik kuramı" dilde içkin halde bulunan yapı ve mekânizmaların fiziksel evren ve cisimsel varlığımızla çok yakından ilgisi olduğu savına dayanır. Kavramsal metaforlardan YÖNELİM METAFORLARI da cisimleşen bilişselliğimizle ilgili çarpıcı örnekler oluşturur. Örneğin, mutluluk/sevinç duyan bir kişi bu duygusunu ifade ederken, "mutluluktan havalara uçmak" deyimini kullanırken, genellikle utanma gibi olumsuz değerlendirilen bir duyguyu ifade ederken, "utancından yerin dibine girmek" deyimi kullanır. Böylece mutluluk yön olarak "yukarı"; utanma ise

"aşağı" ile özdeşleştirilir. Bu da dilde duygu ve kavramların ifade edilmesinde içinde bulunduğumuz uzam, konum ve fiziksel evrenin önemli rol oynadığı anlamına gelir.

Ete kemiğe büründüm; şiir diye göründüm

Bilişselliğimizin cisimleşmesi, hem dilde hem de düşüncede gerçekleşen bir süreç olduğuna göre, bu cisimleşme olgusunun dilin özel bir kullanım alanı olarak edebî metinlerde görülmesi kaçınılmazdır. Dahası, edebî metinler bilişselliğimizin cisimleştiğine dair en bariz örnekleri içeren dil örneklemlerini oluşturmaları bakımından büyük önem taşır. Orhan Veli *Garip*'in önsözünde şu ifadeleri kullanır: "... insan denilen mahlûkun, en mücerret fikirleri bile bir müşahhasla beraber düşünmek, yani onu daima maddeye, daima eşyaya irca etmek temâyülü vardır. Böyle olunca kelimelerin yan yana gelmesiyle meydana çıkacak sanatın gözümüzün önüne tabiattan birçok şeyler getireceğini de tabiî karşılamalı (1953: 15-6). Böylece Orhan Veli de insan bilişselliğinin, soyut olanı somutlayarak, başka bir deyişle cisim olmayanı cisimleştirerek anlamlı hale getirdiğini söyler.

Tahayyülden tasavvura

Bilişsellik kuramlarına göre bilişselliğimizin ve dolayısıyla dünyayı algılamada/algılarken geliştirdiğimiz kavramlar dünyasının görsel, motor ve nöral sistemlerimizle yakından ilgisi bulunmaktadır. Aynı kuramlar sanatta meydana gelen değişimlerin öncelikle şairin bilişselliğinde meydana geldiği düşüncesinden hareket ettiğinden dolayı, soyut olanın somutlaşma biçimi, bir başka deyişle, kavramın cisimleşme biçimleri de şairin değişen kavramlar dünyası hakkında önemli ipuçları verecektir. Bu açıdan bakıldığında "tahayyülün şiirinden tasavvurun şiirine geçmek" biçimindeki belirlemenin şifreleri de belki çözümlenebilecektir. Aşağıda İkinci Yeni şairlerinden alıntılanan örnekler, şairin bilişselliğinde soyut kavramların nasıl cisimleştiğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir:

> Dünyanın en güzel kadını bu oydu
> Saçlarını tarasa baştan başa Rumeli
> (Cemal Süreya, "Yazmam Daha Aşk Şiiri", *Sevda Sözleri* 43)

> Anlatılmaz bir kılıçtır kuşanmış taşırım belimde karaduygululuk.
> (Ece Ayhan, "Kılıç", *Yort Savul* 99)

Nemli bir vücut gibi düşürüp yalnızlığı
Ki sevinsin diyerek çardaklı kahvelerde
(Edip Cansever, "Ne Gelir Elimizden..." *Sonrası Kalır I* 254)

Ağzımla bakarım sana
Battal telefon rehberlerine sıkışmış bulurum seni
Posta pulu gözlerine inerim"
(İlhan Berk, "Sarı Çocuk", *Akşama Doğru* 305)

Sırmayla süslenmiş bir eski zaman ceketi örttüm
üstlerinize

(Uyar, "Uyanınca Üşümek", *Büyük Saat* 206)

İkinci Yeni şairi, Cemal Süreya'nın deyişiyle "Yeni Şiir"in şairi, şiirdeki anlam ilişkilerini oluştururken ve duygu hallerini yansıtırken, cisim olarak varlığının da farkındadır. Bu farkındalık yeni insanın "birey" oluşunun hem nedeni hem de sonucu durumundadır. "Cisimleşen bilişsellik kuramı", şiirdeki anlam ilişkilerinin kurulmasında cisim olarak varlığımızın ve duyularımızın önemini inceler (Gibbs, 2006; Lakoff ve Johnson, 1980). İkinci Yeni şiirinde duygusal ve duyusal yoğunluğun somut göstergeler yoluyla verildiğini, imge dünyasının anlamlandırılmasında bilişselliğin cisimleştiği görülür. Ece Ayhan, "Yüzümde bir pazar gününden kalma/koca hansı bir çarpı işareti" ("YS" 116) derken, soyut bir durumu somut bir göstergeyle şiirselleştirir. Turgut Uyar, "Sırmayla süslenmiş bir eski zaman ceketi örttüm/üstlerinize" ("BS" 206) dizelerinde, tıpkı Ayhan'da olduğu gibi soyut bir duygu halini, somut bir göstergeyle anlatır. Böylelikle, İkinci Yeni şairi, dili estetik biçimde kurarken, soyut kavramları somut göstergelerle açıklayarak, Yunus'un diliyle, adeta onların "ete kemiğe bürünmesini" sağlar.

9. BÖLÜM

LUCİFER'İN KESİŞEN IŞIKLARI: GERÇEKÜSTÜCÜLÜK VE İKİNCİ YENİ'DE KAVRAMLAR DÜNYASI

Birkaç dilin edebiyatını karşılaştırmak ve bu karşılaştırmalar üzerinden geçerli eleştirel bakış açıları geliştirmek isteyen her araştırmacı, yapacağı araştırmanın kavramsal çerçevesini belirlemek durumundadır. İkinci Yeni şiirinin bilişsel bir incelemesini yapma amacı taşıyan bu çalışma, İkinci Yeni'nin Gerçeküstücü şiirle olan ilişkisini incelerken bilişsellik kuramlarından hareket edecektir. Bu türden bir karşılaştırmanın bilişsel bir bakış açısı ile gerçekleştirilmesi yalnızca edebiyat tarihi için değil aynı zamanda kültür çalışmaları için de büyük önem taşımaktadır. Çünkü sanatı bilişsel bir faaliyet olarak kabul eden bilişsellik kuramları, sanat eserine yansıyan renkleri, sesleri ve sözcükleri de sanatçının bilişselliğinin bir izdüşümü olarak kabul eder. Böylelikle, örneğin, şiirdeki sözcüklerin incelenmesi de, şairin zihinsel dünyasının incelenmesi anlamına gelecek, dildeki değişimler onun algısal durumundaki değişimlerin yansımaları olacaktır. Bu da bilişsellik kuramlarının kültür tarihine yapabileceği önemli bir katkı olarak değerlendirilmektedir.

İkinci Yeni ile Gerçeküstücülük arasındaki ilişkinin ortaya konabilmesi için öncelikle Gerçeküstücü şiire ait bazı tesbitlerin yapılması gerekir. Gerçeküstücü şiir André Breton'un 1924'te kaleme aldığı *Le Manifeste du Surréalisme* ile ortak bir bildiriye sahip olmuş olsa da, Gerçeküstücü şiirin doğuşu ve yayılışı dikkate alındığında bu şiirin tek ve değişmez bir bütünlüğe sahip olduğunu söylemek zor görünmektedir. Bu nedenle tek bir "Gerçeküstücülük"ten değil, "Gerçeküstücü" gruplar, yönelişler ve dönemlerden söz etmek gerekir. Peter Stockwell'in *The Language of Surrealism*'de belirttiği gibi, "Paris'in "Gerçeküstücülük"ü tam olarak Madrid'in ve Barcelona'nın "Gerçeküstücülük"ü ile aynı olmadığı gibi,

Berlin, Zurich ve Viyana'nın "Gerçeküstücülük"ünden; ya da örneğin Londra, New York, Buenos Aires, Santiago, Tokyo, Birmingham, Liverpool ya da San Francisco'nun "Gerçeküstücülük"ünden de farklıdır" (Stockwell 2017: 4). Gerçeküstücü sanatın yalnızca İngiltere'de "Unit One", "The Surrealist Group of London", "New Apocalypse", "The Birmingham Collective" ve "The Free Unions Libres" adlarıyla pek çok farklı topluluklar altında faaliyet gösterdiği bilinmektedir (Moctezuma 2017: 1). Penelope Rosemont'un derlediği *Surrealist Women* adını taşıyan antolojide yer alan yalnızca kadın şairlerin 28 farklı ülkeye yayıldığı dikkate alınacak olursa, "Gerçeküstücülük"ün değişmez bir grup tarafından temsil edilmediği, bu nedenle de organik bir bütünlük oluşturmadığı kolayca görülecektir.

Bu durum belki Gerçeküstücü şiir ile İkinci Yeni şiiri arasındaki en dikkat çekici benzerliklerden biridir. Her ne kadar bildirileri ve belirlenmiş teknikleri bulunsa da, Gerçeküstücü şiir organik bir bütünlük değil, farklı yönelişlerin adıdır. İkinci Yeni şairleri de, birbirinden oldukça farklı sanatsal tavır ve estetiklere sahiptir. Bu nedenle Gerçeküstücülük – İkinci Yeni ilişkisi düz, doğrudan bir ilgi, ilişki ya da etkilenme değil, fakat daha çapraz, çağrışıma dayalı ve dolaylı bir ilişki olarak kabul edilmelidir. Londra'nın "Gerçeküstücülük"'nün Paris'inki ile aynı olmadığı, Tokyo'nun Paris'inkinden farklı bir "Gerçeküstücülük"e sahip olduğu bir durumda, İstanbul'un "Gerçeküstücülük"ü de Paris'inkinden farklı olacaktır.

İstanbul, Paris'inkinden başka bir Gerçeküstücülük ortaya koyduysa, İkinci Yeni'deki Gerçeküstücü etki bu gerçeğin farkında olarak ortaya konmalıdır. İkinci Yeni ile Gerçeküstücü şiir arasındaki ilişki André Breton'un deyişiyle "ışıkları kesişen" bağlantılar ya da Cemal Süreya'nın deyişiyle "eşdeğerler" üzerinden yapılabilecektir. Cemal Süreya'nın İkinci Yeni'de "parça parça, çıkma olarak" bulunduğunu söylediği Gerçeküstücü etki, bu "parça" ve "çıkma"ların yakından okunmasını gerektirir. Sözü edilen bu yakın okumalar göstermektedir ki, bu "kesişmeler", "eşdeğerler", "parça"lar ve "çıkmalar" çok boyutlu ilişkiler içermektedir.

İkinci Yeni - Gerçeküstücülük Karşılaştırmasının Zemini

İkinci Yeni ile "Gerçeküstücü" şiir arasında ilişki ya da etkileşimden söz edilmesinin başlıca nedenini her iki yönelişin ortaya çıkmasını hazırlayan tarihî, sosyal ve siyasal şartların benzerliğinde aramak gerekir. Bu ben-

zerlik, modern bir sosyolojinin ve kent yaşamının beraberinde getirdiği "yeni bir dil" ihtiyacı olarak kendisini göstermiştir. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde şairin "yeni bir dil" arayışına girmesinde bu dönemde yaşanan gelişmelerin önemli etkisi olmuştur. Gerçeküstücülüğün Batı Avrupa'da tarihin pek çok bakımdan önemli ve sarsıcı gelişmelerin yaşandığı bir anında ortaya çıktığını söyleyen Stockwell bu gelişmeleri şöyle sıralar:

> Birinci Dünya Savaşı, Rusya'daki Marksist devrim, yaygın eğitim, devlette "refah" kavramına ait düşüncelerin zikredilmeye başlanması, sendikacılığın siyasi partilerdeki temsilinin artışı, kadınlara seçme ve seçilme hakkın verilmesine dair girişimler, Avrupa'daki imparatorluklarının son şeklini almaya başlaması, kablosuz radyo teknolojisinin geliştirilmesi, sinemanın yükselişi, güçlendirilmiş uçuşlar, fabrika montaj hattı, beygir gücünden motorlu araçlara geçiş (...) (Stockwell 2017: 35).

"Gerçeküstücülük"ün ilk metni olarak kabul edilen *Les Champs Magnétiques*'in Breton'la birlikte iki yazarından biri olan Philippe Soupault aynı yılları şöyle hatırlar: "1968 yılında 1918'in iklimini anımsamanın çok zor olduğunu biliyorum. Savaş... Yoğun propaganda... Toprağın edebiyatçıları... Eski muharipler... Zafer baba... Versailles Antlaşması... Milyonlarca ölü... Sakatlar... Gazla zehirlenmişler... Yaralılar... [...] Ve sonra doğuda Ekim ihtilali vardı" (Soupault 2005: 19). Cemal Süreya'nın 1986'da yapılan bir söyleşide son yirmibeş-otuz yılda yaşanan toplumsal olayların kendisini nasıl etkilediğine dair bir soruya verdiği cevapta söyledikleri, Soupault'nunki ile benzerlikler içermesi bakımından dikkat çekicidir:

> Türkiye bugün kaynayan bir kazan. Şairin siyasal olaylara duyarsız kalması beklenemez. Zaten okuduğumuz her şiirin altında *bir yeni hayat*, *bir yeni dünya* özlemi var. Kendimden alayım. Birkaç olay benim sınırsız sandığım tutkularıma, özlemlerime, hiç değilse bunların bir yerine darbe vurdu. Uzaya çıkışlar, sosyalist ülkelerin çatışması (Çin-Sovyetler Birliği arasındaki gerginlik, Vietnam-Kamboçya çatışması...); Türkiye'de 12 Mart, özellikle de 12 Eylül'den sonra yapılanlar. Uzay olayı dini yok etti. Dindar bir kişi değilim; ama uzay olayı ideolojileri de küçülttü. Hatta insanlık kavramını da. Bunun bunalımını yaşadım (Cemal Süreya 2013: 117).

Anlaşılan o ki, hem Gerçeküstücü şiir hem de İkinci Yeni şiiri çalkantılı bir dönemde ortaya çıkmış, bu da her iki yönelişi temsil eden şairlerin bilişselliğini derinden etkileyerek "yeni bir dil" ihtiyacı, yeni bir sanatsal tavır ve yeni bir söylem arayışını beraberinde getirmiştir.

Gerçeküstücü şiir ile İkinci Yeni şiirinin bir arada anılmasının bir diğer önemli nedeni, yukarıda sıralanan tarihsel arka plana bağlı olarak her iki şiirsel yönelişin de "modern kent" yaşamına ait duyarlılıklardan kaynaklanmış olması gerçeğidir. Gerçeküstücü şiir gibi İkinci Yeni de bir kent şiiridir ve İkinci Yeni'de "kent"in bir mekân olarak kendisine son derece geniş bir şiirsel zemin bulmuş olmasında, Gerçeküstücü şiirin etkisi büyüktür. Cemal Süreya, Gerçeküstücü şiirden söz ettiği bir yazısında şu tesbitlerde bulunur: "Doğa görünümlerinden çok *kentlere*, *garlara*, *limanlara*, *hava alanlarına* yönelen, çağdaş dünyanın insandaki yeni bir bilincin karşılığı olan bir dille, imgelerle etlenen bir şiirin ilk izlerine Valéry Larbaud'da, André Salmon'da, Paul Morand'da da rastlıyoruz" (Cemal Süreya 1995: 13). Mehmet Kaplan "şehir"in bir mekân unsuru olarak İkinci Yeni şiirinde bu denli fazla ele alınmasının nedenini, bu şiir hareketini en fazla etkileyen akım olan "Sürrealizm"le ilişkilendirerek şu değerlendirmede bulunur:

> Batıda sürrealizm zaten bir şehir şiiri olarak doğmuştur. Şehir insanı, karmakarışık bir dekor içinde hummalı bir hayat sürer. Sokaklar, caddeler, meydanlar, kahveler, barlar, istasyonlar, iskeleler, nakil vasıtaları, şehirde köydekinden çok başka bir hayat çerçevesi yaratır. Şehirli, köylü gibi saf ve basit değil, karışık bir insandır. İçtimaî farklar, sefalet, ahlâksızlık ve anarşi, şehirde daha fazla kendini hissettirir (Kaplan 2004: 270).

İkinci Yeni şiirinin "Gerçeküstücülük"le birlikte anılmasının bir diğer nedeni, İkinci Yeni şairlerinin Gerçeküstücü şairlerden yaptıkları çevirilerdir. İkinci Yeni şairlerinin çeviriye bakışının son derece bilinçli olduğunu söylemek mümkündür. Bu bilinç Cemal Süreya'nın şu sözlerine yansır:

> Benim için çeviride ölçütler yok. Yine de geriye bakarsam, bir iki noktanın belirdiğini söyleyebilirim. Elbet, en iyisi "mot a mot" (harfi harfine) çeviridir. Ama bu olanaksız. Onun için çevirmenin orjinalinin ana kanvasını yitirmeden

> *eşdeğerler* araması gerekir, diyorum. *Şiir çevirisi* çok daha ayrı. Orada *eşdeğerler arama çabasının çok daha ağır basması gerektiği* kanısındayım. Can Yücel'in çeviri tavrına karşıyım. Sait Maden için de şöyle diyebilirim: Bir kişi her şairi ya da bir şairin her şiirini çevirmeye kalkmaktan vazgeçmelidir. Bir piyangodur şiir çevirisi" (Cemal Süreya 2013: 268).

Cemal Süreya ve İlhan Berk başta olmak üzere İkinci Yeni şairlerinin Gerçeküstücü şiirlerden çeviri yapmış olmaları, Gerçeküstücü şiirin İkinci Yeni'yi etkilemiş olabileceğini düşündürür. Cemal Süreya'nın deyişiyle İkinci Yeni şairi "orijinalinin ana kanvasını yitirmeden eşdeğerler" aramış ve bu "eşdeğerler arama çabasının çok daha ağır basması" gerekmiştir. Cemal Süreya'nın Paul Eluard'tan çevirdiği "Şiir" başlıklı şiirin "Yavrum bu senin gülüşünün ardında/Bütün sevda kelimeleri çırılçıplak" biçiminde başlayan ilk iki dizesinde geçen "sevda kelimeleri" ile Cemal Süreya'nın şiirlerini topladığı kitabına adını veren "Sevda Sözleri" arasındaki benzerlik, şairin sözünü ettiği "eşdeğerler arama çabasının" bir ürünü olduğunu düşündürür. Şiir çevirisini yapan bir "şair" olduğunda, "eşdeğerler" bir etkileşime kaynaklık etme potansiyelini de bünyesinde barındırır.

İkinci Yeni'deki Gerçeküstücü'nün Sınırlarını Çizmek

"Gerçeküstücülük"ü sağlıklı bir kavramsal çerçeve içine yerleştirmek konunun ilerleyişi açısından önem taşıyor. Jean Paul Sarte "Gerçeküstücülüğü yirminci yüzyılın ilk yarısındaki tek şiir akımı olarak görüyorum" ifadelerini kullanır (Sartre 1988 344). Batı şiiri Türk şiiri için de şüphesiz önemli bir kaynaktır. Bununla birlikte Türk şiirini Batı şiiri üzerinden okuma ve anlama gayreti zorlama olduğu sürece yanlıştır. "Gerçekten de bütün Doğu'nun tarihi Batı'dan çok ayrıdır; yeri gelince hiç benzemiyebilir de. Şiir de öyledir, başka şeyler de" (Cemal Süreya 2013: 141). "Yeri gelince benzemeyebilir de", ifadesi, tersten bir biçimde, "yeri gelince benzerlikler olduğu biçiminde de okunabilir. Yine Cemal Süreya bu konuda şunları söyler: "Batı şiiri, elbette zengin verimleriyle bizim için ayrı bir ilgi ve yararlanma kaynağı olarak kalacaktır. Ama eşit bir alışveriş olacaktır bu. Öykünmeyle ilgisi yok".

İkinci Yeni şairlerinin Gerçeküstücü şiire dair söyledikleri, bir yandan bu iki devinim arasında ortak çağrışım alanları olabileceğini düşündürürken, diğer yandan İkinci Yeni'deki Gerçeküstücü etkinin sınırlı olduğunu düşündürür. Cemal Süreya "İkinci Yeni'yi başlatan ve ona sonradan katılan

şairler Gerçeküstücülüğü bilmiyorlardı" deyişinin hemen ardından şu ifadeleri kullanır: "Yine de bu şairlerin ürünlerinde gerçeküstü öğelere sık sık rastlanmıştır. Parça parça, çıkma olarak, sürçüp düşme olarak, arayışın vardığı uçlardan biri olarak" (Cemal Süreya 1987: 135). İlhan Berk, gerçeküstücülüğe duyduğu ilgili şöyle açıklar: "Gerçeküstücülüğe ilgim 1950'lerde başladı. André Breton üzerine bir yazım *Yeditepe* dergisinde 1953'te çıkmıştı. Gerçeküstücülük beni çok etkilemişti. Breton'un "ham dili ele geçirmek, ardan yazmak" sözü ise beni can damarımdan vurmuştu" (Berk 2005: 6). Berk de Gerçeküstücülükten biz etkilenmesek bile, onun büyük, gerçek bir akım olduğundan kuşkumuz yok. Ben gerçeküstücülükten çok şey öğrendim. Başkaları da öğrenecektir. Bundan da hiç kuşkum yok".

Bilişsel Bir Karşılaştırma

Bilişellik çalışmaları, özellikle "kavramsal metafor kuramı", diğer sanat faaliyetleri gibi "şiir"i de öncelikle bilişsel bir faaliyet olarak kabul eder ve şiiri meydana getiren "dil"in kavramlar dünyasını inceleyerek, şiir dilinden hareketle şairin zihin dünyasına ulaşmaya çalışır. Bu nedenle İkinci Yeni ile Gerçeküstücü şiirin karşılaştırılması, İkinci Yeni'nin şiire dair geliştirdiği yeni imkânlar sayesinde ortaya çıkan metaforlar üzerinden ve bilişsel bir yaklaşımla gerçekleştirilebilir. Modernitenin getirdiği paradigma değişimiyle birlikte, modern şiirin öncelikli belirleyicisi olan "dil", bilişsellik kuramlarının ortaya çıkışı ile birlikte daha karmaşık bir problematiğe dönüşür. Martin Heidegger'in modern felsefesinde varlığın evi konumuna yükselen "dil", modern şiirde, T. S. Eliot ile birlikte şairin gösterebileceği en yüksek başarının kilidini açan anahtar konumundadır.[12] Hilmi Yavuz, "Yahya Kemal'in modernliğini, şiirin bir "dil" problemi olduğunu kavrayışına bağla[r]" (Yavuz 1996: 164). Bununla birlikte bilişsel bilimlerin bakış açısı, dili ve dil ile vücut bulan şiiri de, bilişsel bir faaliyet olarak görme eğilimi taşır. Bu da şiiri bilişsel dilbilimin inceleme alanına dönüştürecektir.

Bilişsel dilbilim "hem psikoloji hem de dilbilimdeki bilgi ve araştırmaları birleştiren disiplinler arası bir araştırma alanıdır. Dilin bilişle nasıl etkileşime geçtiğini, dilin düşüncelerimizi nasıl oluşturduğunu ve zaman içindeki ortak zihniyetteki değişime paralel olarak dilin gelişimini

12 T. S. Eliot, 4 Temmuz 1950'de Londra'daki İtalyan Enstitüsü'nde "What Dante Means To Me" başlığıyla yaptığı konuşmasında şu ifadeleri kullanır: "Kendi dilinin, daha gelişmiş, daha rafine ve öncekinden daha kesin bir zihniyetine geçmek, şairin şair olarak elde edebileceği en yüksek başarıdır".

açıklar (Robinson ve Ellis 2008: 3-8). "Yalnızca Freudçu ve Freud sonrası psikanalizle değil aynı zamanda nöroloji ve psiko-dilbilimden gelen verileri de dikkate alan bilişsel dilbilim, "bilinçaltı"nı da etkili bir araç olarak kullanmaktadır" (Stockwell 2017: 46). Lakoff ve Johnson (1999) ile Gibbs'in (2006) tesbit ettiği gibi dil(bilim)sel işlemler büyük oranda bilinçli farkındalık düzeyimizin altında gerçekleşse de, anlamın ve iletişime ait deneyimsel hissin yorumlanmasında bilinçaltı ve bilinçdışı da şüphesiz önemli rol oynamaktadır:

> Düşüncelerimiz büyük oranda bilinçsizdir. Bu, Freud'un yaklaşımındaki gibi bilinçaltının bastırılmasıyla değil, düşüncenin bilinçli farkındalığımızın dışında, bilinçaltımızda gerçekleşmesiyle ilgilidir.
>
> [...] Bilişsel bilimciler deneysel olarak şunu gösterdiler ki en basit bir ifadeyi bile anlayabilmek için – istemsizce ve bilinç seviyesinin altında ciddi bir çaba olmadan – son derece karmaşık bazı düşünce formlarını harekete geçirmek zorundayız. Bu süreci yalnızca farketmemekle kalmıyoruz; bilinçli farkındalığımız ve denetleme mekânizmamızın da bu süreçlere erişimi bulunmaz. (Lakoff ve Johnson 1999: 10-11).

Şiir incelemesinde şairin bilinçaltına dikkatler şüphesiz Freud ve "psikanalatik edebiyat kuramı" ile birlikte gündeme gelmiştir. Bununla birlikte 1980'lerin başlarından itibaren gelişen bilişsel psikoloji ve bilişsel dilbilim alanındaki çalışmaların – ki Lakoff ve Johnson'ın kaleme aldıkları *Metaphors We Live By* bu alanda şüphesiz bir dönüm noktası olmuştur – şairin kavramlar dünyasını anlamlandırmak adına çok ciddi bir katkı sağladıkları değerlendirilmektedir. İkinci Yeni şiirinin bu türden bir kavramsal çerçevede değerlendirilmesi de – 5. Bölüm'de açıklandığı gibi – modern şiirimizde "yeni" kavramının ortaya konması bakımından büyük önem taşımaktadır.

Gerçeklik Algısı Değişiyor

İkinci Yeni şiirine dair yapılacak "bilişsel" bir inceleme İkinci Yeni şairlerinin zihinlerinde "gerçeklik" kavramının algılanma biçimlerini gündeme getirir. "Gerçek, poetikanın [da] ana sorunudur. Hatta bir sanatçının poetikasını, sanat anlayışını gerçeğe bakışı belirler" (Karaca 2013: 45). Belki de öncelikli olarak söylenmesi gereken İkinci Yeni şairinin gerçekliğinin "yeni bir gerçek(lik)" olduğudur. Buna rağmen Gerçeküstücü şiir

ile İkinci Yeni'nin "gerçeklik" algısının birebir örtüştüğünü söylemek doğru olmaz; bununla birlikte "Gerçeküstücü" şiirle sınırları genişleyen "gerçeklik"in, İkinci Yeni'nin şiirsel söyleminin imkânlarını da genişlettiğini görürüz. İkinci Yeni şairlerinin "gerçeklik" kavramına dair söyledikleri, İkinci Yeni'nin gerçeklik algısının oluşumunda Gerçeküstücü bazı etkiler olduğunu düşündürür.

Gerçeküstücü şiirin "humour", "harikulade" ve "düş" tekniklerinden her biri, geleneksel gerçeklik kavramının sınırlarını zorlar. Örneğin "Gerçeküstücü humour[da ...] Gerçeklik, bir yenisi ortaya çıkarılabilsin diye yıkılmıştır. Çünkü bu gerçeklik, ortaya çıkarılan yeni gerçekliğin yapay dış kabuğundan başka bir şey değildir. Humour, nesnelerin, kelimelerin, görüntülerin olağan ilişkilerini eleştirir, böylece onları başka bir evrene iletir. Zihni, önceden kestirilemeyecek görüntü şoklarına uğratarak başlangıçtaki kaosa yöneltir" (Duplesis 1962: 35). Diğer yandan "harikulade" başka bir yönden gerçeğin sınırlarını zorlayan bir işlev yüklenir. "Aragon'un da anlattığı gibi, zihnin kavradığı tek şey "gerçek"ten ibaret değildir. Bundan başka şeyleri de kavrayabilir: Örneğin rastlantı, hayal, fantastik, düş gibi" (Duplesis 1962: 37). Son olarak "düş", "Gerçek dediğimiz şey, içine daldığımız esrarın en aşağı bölümünden başka bir şey değildir" (Duplesis 1962: 40). Böylece Gerçeküstücü tekniklerden her biri, geleneksel gerçeklik kavramının dönüşümünde önemli birer işlev yerine getirirler.

İkinci Yeni şairlerinin "gerçeklik" kavramına dair söyledikleri Gerçeküstücü sanatın teknikleriyle karşılaştırıldığında arada ciddi bazı benzerlikler olduğu dikkati çeker. İlhan Berk, "şiirde gerçek, gerçeği aştığında gerçektir" ifadelerini kullanır (Berk 2001; aktaran Karaca 2013: 249). Sezai Karakoç "Dekart insanı şairleri pek ilgilendirmez" ifadesiyle, aslında İkinci Yeni şairinin "gerçeklik" kavramına bakışını özetler (Karakoç 1986: 31). Çünkü İkinci Yeni şairi de düşüncenin alışılmış kalıplarını sarsacak ve yeni bir bilişselliğin yansıması olarak kavramlar dünyasını yeniden üretecektir (Karakoç 1982: 31). Edip Cansever "Şahin'in Kopardığı Elmas" şiirinde "Ben ki gerçekle yiter, düşle ayılırdım hep" dizesini söyler (*Sonrası Kalır I* 525). İlhan Berk'e göre, "Us şiirin katilidir" (Berk 2013: 112). Böylece İkinci Yeni şairi, Gerçeküstücü Aragon'un "gerçeklik" algısına olabildiğince yakın durur. Percy B. Shelley *Şiirin Bir Savunması*'nda zaman zaman "usdışı" olarak da algılanabilecek bir söyleyişin şair için aslında bir gereklilik olduğunu vurgular:

> Dilleri esaslı bir biçimde metaforiktir; yani nesnelerin serbest ilişkilerine işaret eder ve idrakleri, yeni yorumlar kattıkları kelimeler ve fikirler bütününe bir resim olmak yerine zaman içinde fikirler içinde bir birlik ve işaret olarak ebedîleşir. Ve sonrasında, eğer bir şair çıkıp da dirliği bozulmuş bu birliğe yeni bir soluk getirmezse, dil, insani ilişkilerin en asil amacı olmaktan gayri bir hâl alır" (Shelley 2011: 28).

Shelley'in şair için bir gereklilik olarak gördüğü "yeni bir soluk"un, "yeni" olmak iddiasındaki her sanat akımında olduğu gibi Gerçeküstücü şiir için de bir çıkış noktası olduğu düşünülebilir. Bu "yeni soluk" André Breton'un *Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu*'nda yaptığı Gerçeküstücülük tanımı ile biraz daha açıklığa kavuşacaktır:

> Gerçeküstücülük 'İsim': Sözle, yazıyla ya da başka bir biçimde, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için kullanılan katıksız ruhsal otomatizm (Automatism psychique pur). Aklın hiçbir denetlemesi, hiçbir ahlaksal ve estetik tasa olmadan düşüncenin kendini ortaya koyması.
>
> Ansik. 'Fels.': Gerçeküstücülük, düşüncenin çıkar gözetmez oyunuyla düşün sınırsız gücüne ve günümüze değin bir yana atılmış belli çağrışım biçimlerinin üstün bir gerçekliği olduğuna inanmaktır. Gerçeküstücülük bütün öteki ruhsal mekânizmaları kökünden yıkmaya ve hayatın belli başlı sorunlarının çözülmesinde onların yerini almaya yönelir. SALT GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜ kabul edenler şunlardır. Aragon, Baran, Boiffard, Breton, Carivve, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Güard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Nail, Peret, Picon, Soupault, Vitrac. (Breton 1962: 27).

Breton'un çok bilinen bu tanımı farklı bir "gerçeklik" algısının göstermesi bakımından önemlidir. Burada ilginç olan bir başka nokta, Stockwell'in de dikkatleri çektiği gibi, Breton'un satırlarının "ironi içeren ve haylazca kurgulanmış bir tanım"ı içeriyor olmasıdır. Stockwell, Breton'un burada tam da yıkmak istediği türden bilimsel bir üslup kullandığı görüşünü iletir (Stockwell 2017: 10). Yıkıcı ya da bozguncu bir etki yaratmak isteyen öncü bir şairin manifesotusunda yaptığı bir tanımı ansiklopedi maddesi biçiminde kurgulamasını başka biçimde anlamlandırmak zor görünmektedir. İşte "gerçeklik" karşısındaki bu "ironik" tavır İkinci Yeni şairinin bilişselliğini de derinden etkileyecektir.

İkinci Yeni şairleri her ne kadar Gerçeküstücü şiirde olduğu gibi birleştirici bir manifesto, bir bildiri ile ortaya çıkmamış olsalar bile, kuşkusuz, onları birleştiren yönleri bulunmaktadır. Bunların başında İkinci Yeni'nin geleneksel "gerçeklik" kavramını dönüştürme istek ve potansiyellerinde aramak gerekir. Bu istek ve potansiyel onların söylemlerine de yansımıştır. Ece Ayhan'ın şu dizeleri, "gerçek"in peşinden koşan şairin tavrının Gerçeküstücü şiire yaklaştırır:

> İki, Daha yavuz bir belge var mıdır ha
> *Gerçeği ararken parçalanmayı göze almış yüzler*den?"
> (Ece Ayhan, "Yort Savul" *Yort Savul* 11).

Turgut Uyar'ın "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur" başlıklı metninde geçen şu ifadeler de benzer bir bakış açısının yansıması olarak okunabilir:

> Ne ben onu baştan çıkarmıştım. İkimiz de *bildiklerimizin ötesine*, *bulduklarımızın üstüne çıkmak* istemiştik. Bir noksanlığı vardı sanıyorduk bütün olanların belki. Ama aslında bütünlüklerimize bahaneydik.
> (Turgut Uyar, "Akçaburgazlı Yekta'nın ...", *Büyük Saat* 138)

İkinci Yeni şairinin uğrunda yüzünün parçalanmasını göze aldığı şey de, bildiklerinin ötesine, bulduklarının üstüne çıkmak isteyişinin kaynağı da işte bu "yeni gerçeklik"tir. Bu "yeni gerçeklik"e de usun geleneksel sınırlarının içinde kalınarak ulaşılması mümkün olmayacaktır.

Gerçeğin İçinde Usun Dışında

Gerçeküstücülük geleneksel "gerçeklik"in dışına/ötesine çıkmayı adeta bir prensip olarak benimserken, bunu "us"un sınırlarını zorlayarak yapar. Zorlanan bu sınırlar İkinci Yeni şiiri için de daha özgür bir hareket kabiliyeti yaratacak, daha serbest bir alan açacaktır. André Breton, *Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu*'nda "mantığın egemenliğinden kurtulamadık daha" diyerek usun sınırlarını zorlama isteğinin ne kadar şiddetli olduğunu açıkça bildirir ve Freud'un düşlerle ilgilenmekle ne kadar yerinde bir iş yaptığını söyleyerek ona teşekkürlerini iletir (Breton 1962: 23). Böylece Sarte'ın yirminci yüzyılın ilk yarısındaki tek şiir akımı olarak gördüğü bir yönelişin manifestosunda Freud'un bilinçaltına dair görüşleri ilk kez böylesine ciddi bir karşılık bulmaktadır. Bir başka Gerçeküstücü Maurice Nadeau Gerçeküstücü sanatın bu duruşunu kendine özgü üslubu ile şöyle dile getirir:

> Dil, böylesine ucuz bir kullanım için mi verilmiştir insana? "Gerçeküstücü" bir kullanım için, herkeste bulunan imgelem gücüne bir biçim vermek için değil mi daha çok? Bir tek imgelem gücü, onsuz ulaşamayacağımız o bölgenin "yasağını kaldırabilir". "İmgelem delisi!" Bir mantıkçı, küçültücü bulduğu bu sıfata kuşkuyla bakılacağını sandı. Oysa asıl kuşkuyla bakılacak olanlar, çok daha az "deli", henüz daha aklı fazla başında, gerçek olan delilikten, yani özgürlüğünün görüntüsü acınacak denli mantıklı insan yığınını rahatsız etmesin, onlara bulaşmasın diye kapatılan delilikten on fersah uzak olan kişilerdi (Nadeau 2005: 11).

Gerçeküstücü sanat bir tür "deliliğe övgü" geliştirirken bu övgü şiirin imge yapısını da derinden etkiler. Tam da bu noktada Freud'un düşüncelerinin bir "kartopu" ya da "domino taşı" etkisi yaparak İkinci Yeni şairinin bilişselliğini de etkilediğini söylemek mümkün hale gelecektir. Breton'un yine *Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu*'nda söyledikleri "yeni gerçeklik", "usdışı" ya da Gerçeküstücü tekniklerden hareketle söyleyecek olursak, "humour", "harikulade" ve "düş"ün yeni imgeyi nasıl hazırladığını şu sözlerle ifade eder:

> İmge bir karşılaştırmadan değil, birbirinden az çok uzak iki gerçeğin yaklaştırılmasından doğar. Yaklaştırılan gerçekler birbirlerinden ne kadar uzak ve yerindeyseler imge o kadar güçlü olur. Şiirsel gerçekliği ve heyecansal gücü o kadar artar" ifadelerini kullanır (Breton 2005: 29).

Şu durumda "uzak gerçeklik", yani ustan uzaklaşma, imgenin gücünü artıracak bir özellik olarak ortaya çıkmaktadır. İmgenin bu yeni yönünün ifade edilmesinde Karl G. Jung da şu tesbitlerde bulunur: "Biçim ve içeriğin tuhaf, düşüncelerin sezgisel, dilin yeni anlamlara gebe, imgelerin de, bilinmez kıyılara doğru uzanan köprüler gibi, bilinmeyenlerin ifade edilmesinde muhtemelen en iyi ifadeler olan, gerçek semboller olmasını bekleyebiliriz" ifadelerini kullanır (1966: 75). Freud'un sanatçının yaratıcı dehası ile deliliğe yaklaştıran düşünceleri, Breton'un uzak gerçeklerin yaklaştırılmasıyla yakalanacağını söylediği güçlü imgeler ve Maurice Nadeau tarafından ifade edilen acınası diye tanımladığı mantıklı insanlar, hep, Gerçeküstücü şiirin şifrelerini içeren yaklaşımlardır.

İkinci Yeni'deki Gerçeküstücü etkinin doğrusal olmadığını, bu etkilenmenin katmanlı ve çapraz ilişkiler içerdiğini ifade etmiştik. Böylesine çok

boyutlu bir ilişki de oldukça dikkatli ve titiz bir okumayı gerekli kılmaktadır. Gerçeküstücü şiir, İkinci Yeni şairlerinin en çok üzerinde konuştukları şiir akımlarından biri olarak dikkati çekmektedir. Örneğin Cemal Süreya Dada'yı anlatırken gerçeküstücülüğe değinmeden yapamaz:

> Dada, bir sanat akımından çok umutsuzluğun, daha doğrusu güvensizliğin yarattığı patlamadır. Usa, mantığa karşı bir patlama, her şeyden önce. Ama hemen gerçeküstücülüğe bitişmiştir. Böylece bir bakıma gerçeküstücülüğün ilk ağıntısı, ilk belirtisidir de. Dadacıların hemen hepsi çok geçmeden gerçeküstücü olmuşlardır. Usa karşı patlama, sonunda, ussal olmayanı yasa olarak benimsemiştir. Bunun için, sonunda gerçeküstücülüğe varmamış bir Dada düşünemiyorum ben" (Cemal Süreya 2005: 135).

Gerçeküstücü şiir ile İkinci Yeni arasındaki ilişki, Cemal Süreya'nın sözünü ettiği "usa karşı patlama"nın alevlerinin bizim şiirimize sıçramasına benzetilebilir. Çünkü André Breton'un *Gerçeküsstücülüğün Birinci Manifesotsu*'ndan itibaren ortaya koyduğu görüşler ve bu görüşlerin sonucu olarak ortaya çıkan Gerçeküstücü teknikler, yalnızca Türk şiirini değil, dünya şiirini de etkilemiştir. Bu teknikler şu şekilde kendilerini gösterir:

I. Humour
II. Harikulade
III. Düş
IV. Çılgınlık
V. Le Cadavre Exquis
VI. Otomatik Yazı
VII. Gerçeküstücü Nesneler (Duplesis 1962)

"Gerçeküstücülük"le özdeş hale gelen yukarıdaki teknikler İkinci Yeni şairi için de önemli bir hareket noktasıdır. Breton'un "Masal" başlıklı metni, Gerçeküstücü şiirdeki "humour"u göstermesi bakımından ilginçtir:

> Bir zamanlar bir gerçek vardı
> Gerçek yünlü koyunlanyla tel tel
> Oradan geçerken kıralın oğlu
> Koyunlar meledi bir güzel Ne de güzel
> Şu ger bu ger şu gerçek
>
> (Breton, "Masal" [Hilav 1962: 78])

Gerçeküstücü şiirin öncelikli tekniği olarak kabul edilen "humour", İkinci Yeni'nin öncü şairinin ilk şiir kitabı için de belirleyici bir özellik olarak dikkati çeker. Cemal Süreya, *Üverinka*'nın şiire öz ve biçim bakımından ne gibi bir yenilik getirdiğine dair sorulan bir soruya şu cevabı verir: "Üvercinkayı bir kelimeyle özetliyorum: şok. O kitaptaki çok şiirimde şok etkisi aradım. *Sonra dile büyük bir yaslanışım var. Humour var.* Kusurlu şiirler var, biliyorum. Kusurlu olmalarını istedim" (Cemal Süreya 2013: 20). Cemal Süreya'nın Enver Ercan'a verdiği bir röportajda söylediği şu sözler de ilginçtir: "Tuhaf şey, özgürlük ve kendine güven hep lirizme, sıkıntı ve bunalım ise hep humor'a atmış beni" (Cemal Süreya 2013: 119).

İkinci Yeni'nin Gerçeküstücü şiire yakınlaştığı bir diğer nokta, tıpkı kavramları "gerçeklik" boyutlarının dışına çıkarmaları gibi, eşyaları da gerçek boyutlarının dışında, "tersten" ele almaları, nesneler dünyasına yeni bir gerçeklik giydirmelerinde aranmalıdır. Bu yine Gerçeküstücü şiirin genişlettiği bir kavrama biçimi, bir algı, bir biliş halidir. "Nesnelere şaşırtıcı ve fictif bir anlam yüklemek Louis Aragon'a göre hiç de bir oyun değil, tersine felsefî bir tavırdır. Gerçekten filozof, dünyanın şaşırtıcı ve salt kendine özgü bir görünüşünü yığınların gözü önüne seren kişidir. Alışılmış bilgi, daima sürekli bir bağıntıyı kabul ederek kurulur. Ve kullandığı soyutlamaların var olduğuna dair bir yargıyı da birlikte getirir. Bu yargı "gerçeklik"tir. Oysaki her halis felsefe gerçeklik düşüncesine yabancıdır. Felsefî bilgi gerçek olanı yadsırken, kullandığı gereçler arasında yeni bir bağıntı da kurar. Bu "Gerçek-dışı"dır (Duplesis 1962: 35).

İkinci Yeni şairi Turgut Uyar'ın "Eski Akşamlara Dönüş"ünde geçen "bildiklerimiz yalanmış" (694) dizesini haklı çıkarırcasına nesnelere yüklenen bilindik anlamları bozguna uğratır. Ece Ayhan'ın yalnızca *Kınar Hanımın Denizleri*'ndeki bazı şiirlerinin başlıklarına bakmak bile şairdeki Gerçeküstücü etkiyi sezdirir: "Bir Ölü Macar Cambaz", "Kötü İlgilerin Gidişi", "Okarina", "Bir Elişi Tanrısı İçin Ağıt", "Ölü Bütün", "Babil'den Bir Piçin Propagandası", "Çapalı Karşı", "Apaş Paşa Şapa Oturdu". Mehmet Doğan İkinci Yeni'nin şiir dili ve imge yapısıyla Gerçeküstücü şiir arasında bağlantı kurarken, "Gerçeküstücülerin neredeyse anarşizme varan, başkaldırıcı, yıkıcı, yerleşik düzene ve kurallara karşı yanı[nın] da Ece Ayhan'da bulunduğunu belirtir (Doğan 1955: aktaran Geçgel 2002: 173-74). Şairin "1952-53 yıllarında Jean Rousselot'nun o güzel antolojisini elimden düşürmezdim hiç. Lautréamont'a çok düşkündüm, Herar'lı

Rimbaud'ya da... İstanbul'un, Gerçeküstücülerin iki başkentinden biri olduğunu sonraları öğrenecektim" biçimindeki sözlerinden anlayabiliyoruz (Ayhan 1995: 13).

Ece Ayhan'ın "Çapalı Karşı"sında geçen aşağıdaki bölüm, İkinci Yeni'nin Gerçeküstücü şiirden taşıdığı izleri göstermesi bakımından dikkat çekicidir:

> İşte o biçim gecelerde kucaklamış
> getirir enflasyon arkadaşlarını
> kova abdülhamit akşam gazeteleri
> dağlar gibi yalnızlık *ne güzel bir hiç*.
> (Ece Ayhan, "Çapalı Karşı", *Bütün Yort Savıl'lar!* 62)

Yukarıdaki bölümde geçen özellikle son dize şairin bilişselliğinin farklı bir gerçeklik anlayışına kilitlendiğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Şair, "ne güzel bir hiç" söyleyişiyle, "hiçlik"e bir nitelik ("güzel") atfetmektedir. Oysa felsefede, "gerçekteki özelliklerinin, durumlarının ortadan kaldırılması sonucu bir şeyin var olmayışı, yokluk" biçiminde tanımlanan "hiçlik"in nitelenmesi de söz konusu olamaz (TDK 2011: 1098). Böylece şair "hiçlik"i, "gerçekteki özelliklerinin" dışına çıkararak, "gerçeküstü" bir algıyı yakalayarak gerçeküstücü şiire yaklaşır. Cemal Süreya (2005: 136) Ece Ayhan'ın şiirinden söz ederken "İkinci Yeni devriminin ilk yıllarında da Dada gümbürtüleri işitilmişti. Bu dönemde Dada ve gerçeküstücülük bu kez letrizmin de eşliğinde, parça parça, iz hâlinde, karmaşık hâldedir. Özellikle Ece Ayhan'da bir ara böyle bir görünüm vardı: "Ne güzel bir hiç..." sözlerinin hemen ardından Cemal Süreya, bunu çok abartmamak gerektiğini ekler.

Lucifer'in Kesişen Işıkları ve Eşdeğerler

Gerçeküstücü şiir ile İkinci Yeni bağlantısını kurarken bilişsel yazınbilimin verimli bir çerçeve sunmasının nedeni, bilişsellik çalışmalarının şairin "kavramlar"a bakışını ortaya koyabilme potansiyelidir. Çünkü bir şairin bilişselliğini belirleyen değişkenlerin başında onun "kavramlar dünyası"na bakışı gelir. André Breton *Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu*'nda "İnsanoğlu bütün yaşama nedenlerini elden kaçırdığını, aşk gibi olağanüstü bir durumu yaşayacak yücelikte olmadığını görerek silbaştan etmeye çalışır ama başaramaz bunu" ifadeleriyle, "aşk"ı "olağanüstü bir durum" olarak tarif eder. *"Arcane 17*'de Breton, öteki yıldızları

gölgede bırakan bir yıldızdan, sabahyıldızından, Lucifer'den, isyan meleğinden söz eder. Bu yıldızın ışığı, üç öğeden; *özgürlük*ten, *sevgi*den ve *şiir*den oluşur. Bu öğelerden her biri, *ışıkları kesişen* ve böylece de bir tek yıldız oluşturan üç yıldız gibi öteki ikisinden yansır. Bu durumda özgürlükten söz etmek, aynı zamanda *şiir*den ve *sevgi*den söz etmek demektir" (Paz 2005: 82). "Özgürlük", "sevgi/aşk" ve "şiir" kavramlarının birlikteliğini Breton aslında bir şiiri aracılığıyla da bize vermektedir:

> *Şiir de aşk gibi*, yatakta yapılır
> Buruşuk çarşafları, her şeyin sabah ufkudur
> Şiir, ormanlara yazılır.
> .....
> *Şiirin sarılışı da bedenlerin sarılışı gibidir*
> İkisi de sürdükçe
> *Korurlar dünyanın uçurumuna düşmekten*
> (Breton [İlhan Berk *Gerçeküstücülük* 90-91]).

Breton'un deyişiyle "gerçeküstücülüğün ileri sürdüğü [bu] tezler", ya da isyan meleği Lucifer'in ışığını oluşturan "özgürlük", "sevgi" ve "şiir"in, Gerçeküstücü şiir ile İkinci Yeni şiiri arasındaki çapraz ilişkiler için de önemli bir çıkış noktası olabileceği görülmektedir. Yukarıdaki kavramsal metaforlardan SEVGİ/ AŞK BİR YOLDUR/ YOLCULUKTUR metaforu HAYAT BİR YOLDUR/ YOLCULUKTUR metaforunu çağrıştırır. Bu demektir ki, hem "sevgi"/"aşk" hem de "hayat", bilişselliğimizde "yol/yolculuk" kavramıyla özdeşleştirilmektedir. Benzer biçimde, ÖZGÜRLÜK DEĞERLİ BİR ŞEYDİR/ MADDEDİR metaforu VAKİT NAKİTTİR metaforunu çağrıştırır; çünkü "nakit/para" ile özdeşleştirilen "zaman" da tıpkı özgürlük gibi bilişselliğimizde değerli bir madde olarak düşünülmektedir.

"Sevgi" ve "özgürlük" kavramlarının yanıbaşında "şiir" muhtemelen Lucifer'in en parlak ışığıdır. Çünkü o "özgürlük"ün de "sevgi"nin de söz düzeyine yükseldiği, Saussure'ün sözlüğüyle söyleyecek olursak, "dil"in "söz" olduğu anı temsil eder. Gerçeküstücüler arasında "şiir"i sanatın merkezine yerleştiren şairler bulunduğunu biliyoruz. Örneğin "Eluard, geleneksel anlamda şiirle gerçeküstücülük arasında seçim yaptığında, şiiri amaç olarak" benimser (Parinaud 2005: 101). Breton'un Lucifer'ine geri dönüp bu yıldızı aydınlatan üç öge, "özgürlük", "sevgi" ve "şiir" üzerinde bir yakın okuma gerçekleştirildiğinde bu kavramların, tıpkı Gerçeküstücü şiirde olduğu gibi, İkinci Yeni şiirinde de birbirini çağırdığı, Breton'un deyişiyle yansıttığı görülecektir:

1. *Şiirimiz karadır* abiler

Kendi kendine çalan bir davul zurna
Sesini duyunca kendi kendine güreşmeye başlayan
Taşınır mal helalarında kara kamunun
Şeye dar pantolonlu kostak delikanlıların şiiridir

Aşk örgütlenmektir bir düşünün abiler
(Ece Ayhan, "Mor Külhani", *Bütün Yortsavul'lar!* 124).

ve bir beyit, siyah (altı çizildiğinden). Bir ölüm beyiti. Soğuk.
Sıkıntılı. *Bölüp şiiri ikiye*. Yeni bir görünüm çizmek için, *bir isyana*.
(İlhan Berk, "Sis", *Şenlikname* 26)

İki şey: *aşk ve şiir*
bunlar kuşkuyla çiftleşir... İki şey: aşk ve şiir
mutsuzlukla beslenir biri
bir ona dönüşür
(Cemal Süreya, "İki Şey", *Sevda Sözleri* 124)

Yıllarca süren o dostça ilişkinin
Ve hatta *bir sevgilinin*
Yerine
Kin dolu gözleriyle bir *ölüm* yargıcı gibi
(Edip Cansever, "Tragedyalar", *Tragedyalar* 19)

Bakın bu ikide birde bozulan güneş
Bu durup dururken sokan yılan
Bu kırık bardaklar çöplüklerde
Aşkın şiirin ölümün en kolayına gitmek
(Turgut Uyar "Eski Kırık Bardaklar" *Büyük Saat* 134)

Yukarıda verilen örnekler Breton'un Lucifer'den benzetmesinde yer alan "özgürlük", "sevgi" ve "şiir"in İkinci Yeni şairinin bilişselliğinde de önemli bir yer tuttuğunu gösterir. "Şiir"in burada birleştirici yönü bir kez daha karşımıza çıkar. Şiirin örneğin özgürlükle olan ilgisi Cemal Süreya'nın şu sözlerine bariz biçimde yansır: "En güzel zamanımdı. *Özgürdük*. Bir tuhaftık. Sanat çevresinde yoğrulurduk. *Şiir günleri yapılırdı*. Ben şiirimi kimseye göstermezdim. Şiir günlerinde okunanları beğenmezdim. Fransızcayı kendi kendime öğrendim. *Çeviriler yapardık*. Cebimizden şiir kitapları eksik olmazdı... sabah Cebeci'den çıkar, sokakta okuya okuya yürüyerek Sıhhiye'ye, oradan Ulus'a, son-

ra Samanpazarı'ndan çember çizip tekrar Cebeci'ye dönerdim. Yürürken, okumadığım zaman yüksek sesle konuşurdum. Önceleri delilik sanırdım. Meğer değilmiş" (Cemal Süreya 2013: 107). Burada, bizde ilk Gerçeküstücü metinlerden sayılan *Perçemli Sokak*'ın şairi Oktay Rifat'ın "Elleri Var Özgürlüğün/ Gözleri, ayakları/ Silmek için kanlı teri/ Bakmak için yarınlara/ Eşitliğe doğru giden" biçimindeki dizeleri de hatırlanabilir. Demek ki "sevgi/aşk" şairin bilişselliğinde özgürlüğü ve ona bağlı kavramları çağrıştırmaktadır. Edip Cansever'in "Bir özgürlük de değil bu / Bir özgürlük duygusu belki" dizesi de "özgürlük" duygusunun ya da düşüncesinin Gerçeküstücü şiir ile İkinci Yeni arasındaki bir diğer kesişme noktasını verir (1964: 38).

"Şiir" hem Gerçeküstücüleri hem de İkinci Yenicileri "yaşam"a, "ölüm"e ve "zaman"a bağlar. Özgürlükten gücünü/ışığını alan "şiir"in Lucifer'in melek kanatlarını açarak hayatın bütününe yayılması çok da şaşırtıcı olmayacaktır. "Şiir"in Gerçeküstücüler için deyim yerindeyse yaşamda oynadığı bu "başrol"ü Maurice Nadeau şu sözlerle anlatır:

> Gerçeküstücüler *gerçeküstünün* (le merveilleux) onları götürdüğü yol üzerinde asıl erişmek istediklerinin özünü ve bir yansımasını bulacaklardır, hatta belki de buldular bile... Bu yolda yalnız mıdırlar? Hayır, kapalı olmayan, tam aksine herkese açık bir alandır bu. Yol gösterici olan da *şiir*dir (Nadeau 2005: 12).

Nadeau'nun deyişiyle "herkese açık bir alan" ve "yol gösterici" olan "şiir"in birleştirici yönü sayesinde "yaşam/hayat" ve "ölüm" kavramlarına bağlanabileceği anlaşılır. Bu da "yaşam"la "ölüm" arasındaki çizginin belirleyicisi konumundaki "zaman" kavramını gündeme getirir. Bu kavramların birbirini çağrıştırması son derece doğaldır. Örneğin Lautréamont'un deyişiyle "hayatın güzelliği ancak ölümünkiyle birlikte düşünülebilir" (Çev. Cemal Süreya: 1995: 24). Kısacası "şiir", "yaşam", "zaman" ve "ölüm" kavramlarını da beraberinde getirir. Gerçeküstücülerin "şiir"i, hayatın merkezine alan bu tutumlarının İkinci Yeni şairinin bilişselliğinde bir özgürlük alanı açtığını düşünmek mümkün görünüyor. Başka bir deyişle "şiir", Breton'un deyişiyle Lucifer'in ışıklarından biri ve Nadeau'nun deyişiyle "yol gösterici [bir rehber]" olan "şiir" İkinci Yeni şairlerinin sanatları için de "merkez" bir rol üstlenmiş, yaşamın birçok yönüne doğru genişlemiştir:

Kara şair, bir genç kız göğsü
dadanmış sana,
aksi *şair*, *hayat kaymada*
ve kent yanmada cayır cayır
gökse dağılmada yağmurda,
kalemin cızır cızır hayatın yüreğinde.
(Artaud [Cemal Süreya, *Yürek ki Paramparça* 106])

İşte *ölüm şu derin taçlı şiirdir* bak.
(Ece Ayhan, "Denizin Altındaki Bandolar", *Yort Savul* 35)

Ölüm daha kolaydır *sevmekten*,
der ya Aragon
Anla ki ölüme benzer sevmek.
Sözcükler ki alevdir
Ve karadır *şairlerin hayatı*
Hem *nice şiirlerde nice aşklarda*
Tarar saçımızı ölüm
(İlhan Berk, "Tarar Saçımızı Ölüm", *Güzel Irmak* 24)

Olmadı, eğlenemiyoruz Stepan!
Katılsana sen de oyuna
Ya da.. Dur bakayım.. eğer istersen
Kısa bir şiir oku bize Stepan
(Edip Cansever, "Tradegyalar V", *Tragedyalar* 52-53)

Yaşadım, Tanrım,
Yarım ve uluorta,
Bir dahaki hayatta,
Varsa oyle bir *hayat*.
Şiir yazar mıydım,
Bilmiyorum.
(Cemal Süreya, Eliyle Samanyolu'na *Sevda Sözleri* 208)

çünkü sağlıklı bir güneşe taparsın sen
her bir ışını *şiir* yazanlara umut ve hüzün veren
bir karanfil olarak *sürer gider belleğinde*
(Turgut Uyar, "Kıştan Kalan Soğukluk", *Büyük Saat* 455)

Bu kırık bardaklar çöplüklerde
Aşkın şiirin ölümün en kolayına gitmek
(Turgut Uyar, "Eski Kırık Bardaklar", *Büyük Saat* 134)

Antonin Artaud ve İkinci Yeni şairlerinden alıntılanan örnekler hem Gerçeküstücü şiirde hem de İkinci Yeni'de "şiir"in, "yaşam"a, "zaman"a ve "ölüm"e doğru genişlediğini gösterir. Artaud şaire, "kalemin cızır cızır hayatın yüreğinde" biçiminde seslenirken *Şairin Kanı*'nda "her şiirde dünyanın yaşamından bir ânı görürüz" diyerek Artaud'a önemli ölçüde yaklaşan İlhan Berk, şiire dair sözlerini şöyle sürdürür:

> Şaşırtıcıdır şiir: Onmaz yolculuklar yapar; kuşlara, sokak adlarına, kuşatılmış aşka, suda boğulmuş kızlara, ölüme takar aklını; yalnızlığa, coğrafyaya, altın çocukluğa soyunur (Tasalya'ya doğru ruhu akıyordur); sık sık sevda çıkmazlarına girer, kendi halindeki üçgenleri, konileri ayartır; ak favorili bir Yahudiye, solgun bir taverna çocuğuna güler; Sirkeci'de çadır kurar; vebalılarla dolaşır (Berk 1988: 56).

Gerçeküstücü şair de İkinci Yeni şairi de aslında "gerçek"in peşindedir. Bu peşindelik onları sevgi/aşk üzerinden hayata ve hayatın yanıbaşında duran ve onun en kaçınılmaz sırrı olan "ölüm"e götürür. Sanatla ve şiirle beslenen bir zihnin, sevgi, hayat ve ölüm kavramlarından beslenmemesi düşünülemez. Octavio Paz'ın "Gerçeküstücülük" başlıklı yazısında belirttiği gibi, "Şiir ve aşk benzer eylemlerdir. Gerek şiirsel deneyim, gerekse aşkın deneyimi bize gerilimlil bir anın kapılarını açar. O kapının ardında zaman artık düzenli bir akış değildir; dün, bugün ve yarın her türlü anlamını yitirir; tek var olan, bir "her zaman"dır, bu aynı zamanda bir "şimdi" ve bir "burada" anlamı taşır. Tinsel cezaevinin duvarları yıkılmıştır; uzam ve zaman birbirine dolanır, bir örgü oluşturur ve ayaklarımızın altına bir halı, bizi binlerce bitkinin eliyle örten, su damlacıklarından binlerce gözüyle bizi nasıl isek, öyle gören bir bitki örtüsü yayar. Aşk gibi, şiir de bir eylemdir; bu eylem içerisinde bizi paramparça eden ve insan doğasını onca güç kılan, birbiriyle çelişen iki uç nokta, yani doğmak ve ölmek birleşir ve bütün olur (...) Gizemcilerimiz, sevmenin ölmek olduğunu söylemişlerdi; ama sevmek bu nedenden ötürü ve aynı zamanda doğmak anlamını da taşır." (Paz 2005: 91). Demek ki, "şiir"den hareketle "doğmak"/"doğum" ve "ölüm" de Gerçeküstücü şiirin bütünselliği içinde değerlendirilebilecek kavramlar arasında içinde yer alır. Şu durumda "şiir"i birleştirici bir güç olarak kabul edecek olursak karşımıza şu kavramlar çıkar:

ÖZGÜRLÜK
SEVGİ/AŞK
DOĞUM
ZAMAN-MEKÂN
ÖLÜM

İkinci Yeni'de Lucifer'in Işıkları

Gerçeküstücülük – İkinci Yeni karşılaştırmasını ya da Gerçeküstücü şiirin İkinci Yeni için açtığı şiirsel imkânları kavramlar üzerinden anlamlandırmak istediğimizde, Gerçeküstücü şiirdeki özgürlükçü tavrın İkinci Yeni şiiri için de bir özgürlük alanı açtığını görürüz. Mehmet Doğan "Gerçeküstücülerin neredeyse anarşizme varan, başkaldırıcı, yıkıcı, yerleşik düzene ve kurallara karşı yanı – belki bir tek Ece Ayhan dışında – İkinci Yeni'de hiç olmayan şeyler" olduğu görüşündedir (Doğan 1955: aktaran Geçgel 2002: 173-74). Bununla birlikte Gerçeküstücü şiirdeki "anarşizme varan, başkaldırıcı, yıkıcı, yerleşik düzene ve kurallara karşı" duruşun İkinci Yeni şairini belli oranda etkilediğini ve bir İkinci Yeni şairinin bilişselliğinde bir "özgürlük" arayışını tetiklediğini söylemek mümkündür. André Breton, Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu'nda "imgelem"e şöyle seslenir:

> Sevgili imgelem, en sevdiğim yanın hiçbir şeyi bağışlamayışındır!
>
> Beni hala coşturan biricik şey salt özgürlük sözüdür. Bu eski insansal bağnazlığı sürdürmek doğru olur sanıyorum. Biricik meşru özlemim özgürlük bağnazlığıdır. Eski kuşaklardan bize kalan bir yığın kabalığın yanı sıra EN GENİŞ DÜŞÜNCE ÖZGÜRLÜĞÜNÜN bulunduğunu da kabul etmeliyiz.

İkinci Yeni şiirinin "özgürlük" en yüksek perdeden şiirselleştiren Ece Ayhan'ın bu tavrında Gerçeküstücü etki bariz biçimde görülür. "Ben gerçeküstücü olmadım hiç" diyen Ece Ayhan, "gerçeküstücülerin bir keten astarlı haritasından" söz açmaktan kendisini alıkoyamaz. İlgili sözlerinin sonunda İstanbul'a dair söylediği şu sözler, İstanbul'un, yeni ve eski İstanbul'un *kimseyi dinlemezliği*ni seviyorum, *başkaldırışını seviyorum*, *direnmesini seviyorum*... Hele bir Sirkeci'nin, bir Sultanahmet'in direnmesi vardır..." Ayhan'ın sözlerinde geçen "kimseyi dinlemezlik", "başkaldırış" ve "direnme" sözcükleri, Gerçeküstücülüğün yalnızca sanata değil, adeta hayata karşı duruşunun da şifreleri gibidir. Unutulmamalıdır ki, Gerçeküstücülük de "dadacılıktan ve bunun yarattığı büyük sarsıntıdan doğma mutlak bir başkaldırı hareketi" olarak görülmektedir (Paz 2005: 82)

Breton'un kendisini "hala coşturan biricik şey" olarak tarif ettiği "salt özgürlük sözü", İkinci Yeni şairleri için de yalnızca tematik bir eğilim değil, fakat en geniş anlamda şiire nefes aldıran bir estetik alana dönüşür.

Dönemin çalkantılı sosyal ve siyasal gelişmeleri de dikkate alındığında İkinci Yeni şairinin zihninde "özgürlük" düşüncesi/duygusunun yer etmesi doğal karşılanabilir. Turgut Uyar "Dünyada" başlıklı şiirinde "Sen bir susun, bağırmak benim işim/Ağırım, isyanlara doğruyum/– üstüme sinmişliğin var – (Uyar 1995: 199) dizelerinde "özgürlük" isyana yaklaştırırken, "Açıklamalar"da benzer bir söylem geliştirir:

> Ben bir *zincir kıranım*. Eylemsiz
> Kışlara ve suikastlere yatkın yaradılışım
> *Aşklara* ve *düzene* ve dükkânsızlığa ve
> Bir terzi kadar hırçınım bazan
> (Turgut Uyar, "Açıklamalar", *Büyük Saat* 287)

Gerçeküstücü şiirin İkinci Yeni'nin kavramlar dünyasına yaptığı etkiyi dikkat çekici metinlerden biri Cemal Süreya'nın "11 Beyit" başlıklı şiiridir. Burada bizi asıl ilgilendiren şüphesiz şiirde Cemal Süreya'nın modern resmin ve Gerçeküstücü sanatın öncülerinden kabul edilen Marc Chagall'in bir resmine yaptığı göndermedir:

> Mutsuzluğumu yeterince hak etmek için.
> Geri döndüm kilometrelerce yürüdüm.
>
> (...)
>
> *bir çadır bir dağın eteğinde*
> doğaya odalar tanıtır.
>
> *sığınacak yer kalmadı*
> *chagall'daki eşeğin gözünden başka.*
>
> (...)
>
> gökyüzünden başka şey görmemiş
> o göller.
> (Cemal Süreya, "11 Beyit", *Sevda Sözleri* 267)

Chagall'in resmine yapılan göndermeye gelmeden önce, şiirin açılışına dikkati çekeceğiz. Daha "ilk beyitte "mutsuzluk" hak edilecek bir şey olarak tasarlanarak şaşırtıcı bir söylem geliştirilir" (Doğan 2007: 525). Buradaki "mutsuzluk" kavramı bilişsellik kuramları ile okunduğunda, söylemdeki "şaşırtıcılık"ın kaynağı da ortaya çıkabilecektir. "Kavramsal metafor kuramı"nda "mutluluk", yön olarak "yukarı" ile özdeşleştirilir ve bu, MUTLULUK YUKARI(DA)DIR metaforunu ortaya çıkarır;

böylece MUTSUZLUK AŞAĞI(DA)DIR metaforu da kendiliğinden ortaya çıkmış olur. Oysa şair burada mutsuzluğu yalnızca hak edilen bir şey olarak görmekle kalmayıp, bilişselliğimizde yerleşik halde bulunan kavramsallığının (bilişsel haritalamanın) yönünü değiştirip, onu "geri" ile özdeşleştirmektedir. Bu beklenmedik şiirsel tavır, şairin bir oyunun peşinde olduğunu düşündürür. "Anlatımla öne çıkan oyun, özgürlüğü işaret eder" (Doğan 2007: 200). Özgürlüğün şiirin söylem düzeyindeki gösterimi olan "oyun" da Gerçeküstücü sanatın yine başlıca özellikleri arasında yer alır. Paul Éluard'ın İlhan Berk tarafından çevirisi yapılan "Les Gertud Hoffmann Girls" başlıklı şiirinde geçen

> Düşlerimin korkunç uçurumlarıdır *oyunlarınız*
> Düşerim ben, sonsuz kılar düşüşüm yaşamım,
> Uzay daha bir geniş işte ayaklarınızın altında,
> Ey güzeller! Kaynağı üstünde *oynuyorsunuz* göğün
> (Eluard [İlhan Berk, *Gerçeküstücülük* 205])

biçimindeki dizeleri, Gerçeküstücü şiirde oyunun önemine vurgu yapması bakımından dikkat çekicidir. Cemal Süreya, şiirindeki Gerçeküstücü etkiyi, Chagall üzerinden şu satırlarla verir:

> Kaç zamandır Chagall'dayım. Az bir şair değil o. 'Yazmam Daha Aşk Şiiri" adlı şiirimi onun etkisinde yazdım. Ressamlar kadar şairlerin de öğreneceği çok şey var ondan. Ben kendi payıma, kimsede Chagall'daki kadar adamı çarpan, bozan, alıp götüren şiirsel çağrışımlar görmedim (Cemal Süreya 1958; aktaran Karaca 2010: 305).

Şairinin deyişiyle, Chahall'deki "adamı çarpan, bozan, alıp götüren şiirsel çağrışımlar", Breton'u coşturan özgürlük düşüncesi ve Ece Ayhan'ın İstanbul'un kimseyi dinlemeyen, başkaldıran, direnen yanına karşı duyduğu sevgiyle benzerlik gösterir. Çünkü her üç şairin de aradığı Lucifer'in isyan meleğinin kanatlanması ve özgürlüğe ulaşma düşüncesidir.

Şiirdeki Gerçeküstücü etki ve "özgürlük" duygusu en bariz biçimde "*sığınacak yer kalmadı /chagall'daki eşeğin gözünden başka*" dizelerinde kendisini gösterir. Burada sözü edilen, Chagall'in ünlü "Köy ve Ben" (I and the Village) adlı tablosudur. "Eser 1911 tarihli ve bu tarihin Chagall resminde de ayrı bir yeri var. André Breton diyor ki: "Bu tarihten sonra Chagall'ın yapıtlarındaki mecaz, onun tek başına modern resim alanına zafer dolu girişini vurgulamaya yetmiştir." Bu eserin konstrük-

tif bir çerçeve içine eserin sağına yerleştirilen aydınlatılmış yeşil renkli profiline, diğer figürlerine, geometrik desenlerine ve renk seçimlerine baktığımız zaman da Breton'un bahsettiği mecaz belli ediyor kendini" (Özkardaş 2018). Resimde en göze çarpan renklerden biri mavidir. Cemal Süreya'nın dünyada sığınmak için kalan tek yer olarak şiirselleştirdiği eşeğin gözü de tabloda eşeğin maviyle resmedilmiş yanağına temas eder. Burada mavi sözcüğünün simgesel değeri ve "özgürlük" temasını pekiştirir (Doğan 2007: 200).

Burada Chagall'in resmine yapılan göndermeyle birlikte "kaçıp gizlenme teması[nın], ironik bir biçimde öne çıkarıl[dığı]" düşünülebilir (Doğan 2007: 525). Bununla birlikte "kaçma" eylemi, gizlenmekle birlikte, bilinçaltında "çocukluk" günlerine dönüş olarak da düşünülebileceği hatırlandığında, bu bölümün yine "özgürlük" düşüncesini de bağlanabileceği anlaşılmaktadır. Çünkü "soldaki bu ineğin yanak kısmında yine bir inek ve o ineği sağan bir kadın resmedilmiş. Arkası ise mavilik, aydınlık. Chagall, sağ tarafta köyünü/çocukluğunu resmettiğine göre bu ineğin de onun çocukluğuna ait bir figür olması ihtimali yüksektir. Haliyle çocukluğuna baktığı bölüm, daha aydınlık ve iç açıcıdır. Ayrıca Chagall anılarında küçükken çok sevdiği inekler mezbahaya kesilmeye gittiklerinde onları okşadığını, burunlarından öptüğünü ve kulaklarına onların etlerini yemeyeceğini fısıldamasına karşın, hayvanlar kesildikten sonra onları gökyüzünde düş aleminde olduklarını hayal ettiğini ve nihayetinde etlerini yemekte tereddüt etmediğini anlatmaktadır" (Özkardaş 2018).

Burada dikkati çeken yalnızca Cemal Süreya'nın şiirinin bir bölümünde Gerçeküstücü bir ressamdan söz ediliyor olması değildir. Şair, İkinci Yeni'deki Gerçeküstücü etkinin "[p]arça parça, çıkma olarak, sürçüp düşme olarak, arayışın vardığı uçlardan biri olarak" görüldüğünü söylemesi gibi, buradaki Gerçeküstücü etki de "parça"dan hareketle anlamlandırılabilecek bir etkidir. Kısacası Gerçeküstücü şiirin İkinci Yeni için açtığı "özgürlük" alanı belki de Breton'un kendisini "hala coşturan biricik şey" olarak anlattığı "salt özgürlük sözü[nün" kendisidir. Ancak bu özgürlük sözünün açtığı özgürlük alanı, yalnızca kavram olarak "özgürlük"le sınırlı kalmayacaktır.

İkinci Yeni şiirinde Gerçeküstücü etkiyi ortaya çıkaran noktalardan biri, Breton'un deyişiyle Lucifer'in üç ışık kaynağından biri olan "sevgi" ya da "aşk" duygusu/kavramı çevresinde gelişir. Gerçeküstücülük'te "sevgi/

aşk" en az "şiir" kadar önemlidir. Gerçeküstücü şiirin "aşk"ı "şiir"e neredeyse eşitlemesi İkinci Yeni için de bu kavramın genişlemesi anlamına gelecektir. Çünkü "aşk deneyiminin hiçbir zaman tükenmeyen özyapısı, şiirinkinden farklı değildir. Rene Char, şöyle yazar: "Şiir, tutkunun gerçekleştirilmiş olan aşkıdır" (Paz 2005: 91). Breton *L'amour fou*'da şu satırları paylaşır: "Kılavuz olmayı seçtim ben, sonsuz sevi'nin yönünde bana görmek'i sağlayan ve o en az rastlanır göstermek ayrıcalığını bağışlayan erki hak etmeye zorladım kendimi. Hiçbir zaman değimsizlik etmedim, sevdiğim varlığın etiyle yükselen güneşe karşı doruklardaki karı özdeş kıldım her zaman. Sevide, zafer saatlerinden gayri hiçbir şey tanımak istemedim, işte sizinle tamamlıyorum şimdi o gerdanlığı... *Sevi'nin hayatla bağdaşmadığını gizlemiyorum.* Ama yenmelidir diyorum sevi ve yenebilmek için de kendi kendisinin öyle bir şiirsel bilincine yükselmiş olmalıdır ki, karşısına zorunlu olarak düşmanca çıkan ne varsa alıp kendi öz yüceliğinin ocağında eritsin" (Breton 2005: 263).

Gerçeküstücülerin hemen her durum, olgu, kavram ve davranış karşısında takındıkları yıkıcı, bozucu tavır "aşk"a karşı da kendisini gösterir. Örneğin Arthur Rimbaud'un aşkın varlığına inanmazken, onun yeniden tarif edilmesi gerektiği düşüncesindedir: "Aşk mı? Öyle bir şey yok ki.. Aileleri ve evli çiftleri bir arada tutan şey her ne ise, adı *aşk* değil; aptallık, bencillik ya da korkudur. Aşk diye bir şey de yok aslında. Kişisel çıkarlar diye bir şeyden söz edilebilir; bu çıkarlara bağlı kazanımlardan da, pek çok insan halinden memnun da görünebilir; ama bunlar da aşk değil.. Aşk yeniden keşfedilmeli, burası kesin" (Rimbaud 1995). Ece Ayhan'ın aşka dair bakışı da Rimbaud'nunkiyle önemli benzerlikler gösterir:

> Aşkı/sevgiyi doğrudan bir tema olarak sorunsallaştırmamasını anlamamızda belki onun "Sevgi yalnız mutlu yüzüyle vardır" sözü bize bir ipucu verebilir. Şair, yalnızca tek yönüyle, tek yüzüyle görüldüğünü ve gösterildiğini düşündüğü bu kavramları özel olarak islemenin kendi durusu ve yasama bakışı açısından dürüst bir tutum olmayacağını, bir bakıma "toplumsal bir ikiyüzlülük alanı"nı desteklemek anlamına gelebileceğini düşünerek özellikle kaçınmış olabilir bundan (Kul 2007: 233).

Aşkın yeniden keşfedilesi hâli Gerçeküstücü sanatın öncülerinden Rene Magritte'in sanatında da kendisini gösterir. Magritte 1928 yılında yaptığı *The Lovers I* ve *The Lovers II* adlı tablolarında bir kadın ve bir erkek

figürünün, başlarında Phantomas'ı andıran sade beyaz örtü ile resmedilmiş olmasıdır. Tablolardan ilkinde erkek yanağını kadına yaklaştırmış gibi görünse de, bu iki figür birlikte hemen hemen aynı yöne baktıkları izlenimi yaratacak şekilde resmedilir. "Birinci tabloya eşlik eden parçada resmedilen çift çok daha yakın, ilgi çekici ve hatta rahatsız edicidir. Hikâyenin bu versiyonunda, aslına aynı şekilde resmedilmiş olan erkek ve kadın, sevgiyle birbirlerine sarılmış olan bu çift, aynı beyaz örtüleri başlarında olduğu şekilde, birbirlerini öpmek üzeredir" (Bazan 2017). *Lovers II*'de kadın ve erkeğin *Lovers I*'dekinden çok daha samimi bir biçimde görünmeleri kadar başlarındaki beyaz örtü sayesinde yüzlerinin görünmeyişi de dikkati çeker. Taboların Gerçeküstücü sevgi/aşk ile özdeşleştirilmesi de belki bundan kaynaklanır. Çünkü beyaz örtü esere anlamın açık olmasının önüne geçen metaforik bir katman ekler. Peki bu metaforik katmanın anlamı nedir? Caroline Bazan'ın "alışılmışın dışında Gerçeküstücü bir aşk" olarak tarif ettiği bu tablolar şöyle yorumlanabilir:

> Ne kadar mutluluk pozları verirseniz verin, birbirinizi gerçekte de ne kadar severseniz sevin, ilişkiniz ne kadar güzel olursa olsun, sevdiklerinizle aranızda her zaman bir mesafe olacaktır. Ne kadar yakın olursanız olun, mesafe her zaman olacaktır ve bu insan olmanın trajedilerinden biridir. Belki de, örneğin, bu örtüler bizim bu iki kişi arasındaki *Gerçeküstücü aşk*ı görmemiz ya da anlamamız gerekmediğini göstermek için oradalar. Bu aşk, dışarıdan bakıldığında uzak ve bazen de tuhaftır. Bu *Gerçeküstücü aşk* – her ne kadar güzel sözlerle süsleyip sevimli ahşap çerçevelerle çerçeveletsek de– özünde son derece mahrem bir şeydir ve dışarıda olanları öznel anlayışlarına her zaman uzak kalacaktır (Bazan 2017).

Magritte'in *Ceci n'est pas une pipe*'in de yaratıcısı olduğu hatırlanacak olursa, belki onun *Lovers I* ve *Lovers II* tabloları "Sizin bu gördüğünüz ya da aşk sandığınız şey aslında aşk değildir" biçiminde okunabilir. Demek ki Lucifer'in üç ışığından biri olan "sevgi"/"aşk" Gerçeküstücü sanatta kavramsal bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşümün daha sağlıklı biçimde anlamlandırılabilmesi için "aşk"a dair bilişselliğimizdeki kavramsallaştırmaların ortaya konması faydalı olacaktır. Kövecses, "kavramsal metafor kuramı"nda en yaygın duygu metaforlarından biri olan "aşk" kavramı çevresinde gelişen metaforları şöyle belirler:

AŞK BİR YOLCULUKTUR
AŞK BİRLİKTİR
AŞK MUTLULUKTUR
AŞK BİR ATEŞTİR
AŞK BİR GIDADIR
AŞK BİR SAVAŞTIR
AŞK GİZLİ BİR NESNEDİR
AŞK BİR HASTALIKTIR (Kövecses 2010)

Aşk, bilişselliğimizde büyük oradan yukarıda hedef alanda gösterilen kavramlarla özdeşleştirilir. Bunların dışında kalan kavramsallaştırmalar "dönüşüm" anlamına gelecektir. Yukarıda Magritte'in tablolarındaki beyaz örtünün sembolize ettiği dönüşüme benzer bir dönüşümü Gerçeküstücü şiirde de görürüz. Rimbaud'un "Aşk mı? Öyle bir şey yok ki" biçimindeki sözlerinde "aşk" bir kavramla özdeşleştirilmekten bile uzaktır. Rimbaud, yukarıdaki haritaların çok daha dışında, adeta, AŞK BİR YOKLUKTUR metaforunu üretir gibidir. Aşkın kavramsal anlamda geçirdiği bu dönüşüm, İkinci Yeni şairinin bilişselliğini de etkileyecektir. Ece Ayhan'ın "sevgi"ye/"aşk"a yaklaşımında bu kavramsal dönüşümün etkisi görülür. Şair,

1. *Şiirimiz karadır* abiler

Kendi kendine çalan bir davul zurna
Sesini duyunca kendi kendine güreşmeye başlayan
Taşınır mal helalarında kara kamunun
Şeye dar pantolonlu kostak delikanlıların şiiridir

Aşk örgütlenmektir bir düşünün abiler
(Ece Ayhan, "Mor Külhani", *Bütün Yort* Savul'lar! 124).

dizelerinin sonunda geçen "Aşk örgütlenmektir bir düşünün abiler" dizesinde "aşk"a dair bilişselliğimizdeki kavramsal haritanın dönüştürülmesi söz konusudur. Bu dizeden hareketle şu kavramsal metaforlara ulaşırız:

AŞK ÖRGÜTLENMEKTİR
ÖRGÜTLENMEK ÖZGÜRLÜĞE GİDEN BİR YOLDUR
ÖZGÜRLÜK DEĞERLİ BİR ŞEYDİR/MADDEDİR
AŞK DEĞERLİDİR

Yukarıdaki kavramsal metaforlar, Gerçeküstücü aşk kavramının açtığı imkândan yararlanan İkinci Yeni şairinin, bu kavramın sınırlarını kav-

ramsal düzeyde nasıl genişlettiğinin en bariz görüntülerinden birini içerir. Cansever'in "Diyorum bir şeye karşı komaktır günümüzde aşk" dizesini de hatırlatan "bu dize "aşk"ın tanım alanını alışılmışın dışında bir düzleme taşır" (Kul 2007: 232). Burada şaire göre "aşk"ın kavramsal boyuttaki değeri, yalnızca iki insan arasında yaşanabilecek romantik duygulanmalardan, fiziksel yakınlaşmalardan değil, kişiyi özgürlüğe kavuşturabilecek bir potansiyel taşımasından kaynaklanmaktadır.

Gerçeküstücü şiirin "aşk" ile "mutluluk" arasında kurduğu bağlantı bilişselliğimizdeki AŞK MUTLULUKTUR metaforunu dönüşüme uğratır ve bu dönüşüm İkinci Yeni şairinin bilişselliğini de etkiler. André Breton, mutluluğun yaşamandaki yerinin ne olduğuna dair sorulan bir soruya verdiği cevapta şunları söyler: "Mutluluk derken, bize bir metnini okuyan Gide akımı geldi –Aragon, Soupault ve ben dinliyorduk– şöyle başlıyordu metin: "İnsanın mutluluk için yaratıldığını bütün doğa öğretiyor..." İler tutar tarafı yok bu sözün, diye düşünmüştüm. Ben aşkta da mutluluğu değil, aşkı aradım" (Parinaud 2005: 109). Başka bir deyişle aşk bilişselliğimizde mutluluk kavramı ile özdeşleştirilse de, Breton için "aşk" kayıtsız şartsız "mutluluk" anlamına gelmez. Louis Aragon da çok bilinen ve Cemal Süreya tarafından çevirisi yapılan şiirinde "Mutlu Aşk Yok ki Dünyada" başlıklı şiirini şu dizelerle açılır:

Aslında hiçbir şey kâr değil insana
Ne gücü ne zayıf yanları ne de yüreği
Gölgesi bir haç gölgesidir kollarını açsa
Ve kırar göğsüne bastırırken sevdiği şeyi
Tuhaf bir ayrılıktır hayatı kapkara
Mutlu aşk yok ki dünyada
(Aragon [Cemal Süreya, *Yürek ki Paramparça* 110])

Aragon, özellikle sondaki dize ile birlikte AŞK MUTLULUKTUR metaforunda yer alan hedef alanı dönüştürür. Böylece artık "aşk", "mutluluk"la özdeşleştirilmekten çıkarak, tersine "mutsuzluk"la özdeştirilir. Cemal Süreya'nın "İki Şey"indeki şu dizeler Aragon'un kavramsallaştırmasıyla dikkat çekici bir benzerlik taşır:

iki şey: *aşk* ve şiir
mutsuzlukla beslenir biri
biri ona dönüşür
(Cemal Süreya, "İki Şey", *Sevda Sözleri* 124)

Cemal Süreya da "Mutlu Aşk Yok ki Dünyada" diyen Aragon'a yakın durmaktadır. İkinci Yeni şairi, "aşk"ı bir yandan "şiir"e yaklaştırırken, diğer yandan onun kaynağını "mutsuzluk" olarak belirler. İkinci Yeni'nin öncü şairinin "Bu Bizimki" şiirinde "aşk"ı anlatırken kullandığı nitelendirmeler, yine Gerçeküstücü şiirin açtığı imkânlar sayesinde genişleyen bir kavramlar dünyasının izlerini taşır: Adı geçen şiirine "*Yıkıcı* bir aşk bu/ *Yıkıyor* milletin ortasına/ Tutku Yükünü" dizeleriyle başlayan şair, "aşk"ı ilerleyen dizelerde "*Bölücü* bir aşk", "*Hain* bir aşk", "*Yasadışı* bir aşk", "*Soyguncu* bir aşk", "*Kökü dışarıda* bir aşk", "*İşgalci* bir aşk" olarak kavramsallaştırır (Cemal Süreya 2014: 189).

İnsanın yaşamının en mucizevi ve gizemli dönüm noktaları olan "doğum" ve "ölüm" Gerçeküstücüler için de her zaman büyük bir merak konusu olmuştur. Gerçeküstücü şiirde "doğum" kavramının Freud'un bilinçaltına dair düşüncelerinden hareketle "çocukluk" dönemi ile özdeşleştirildiğini ve Gerçeküstücü şairlerin "kavramsal metafor kuramı"ndaki DOĞUM BAŞLANGIÇTIR metaforunun sınırlarını genişlettiğini görürüz. Gerçeküstücü sanatta "aşk gibi, şiir de bir eylemdir; bu eylem içerisinde bizi paramparça eden ve insan doğasını onca güç kılan, birbiriyle çelişen iki uç nokta, yani *doğmak ve ölmek* birleşir ve bütün olur (Paz 2005: 81). "Doğmak" kavramının Gerçeküstücü sanattaki en tipik karşılıklarından birini André Breton, *Çılgın Sevi*'de verir. Breton, *Çılgın Sevi*'de (1937) Ecusette de Noireuil adını verdiği karaktere şöyle seslenir:

> Yalnız doğuşunuzun gizemini aydınlatmakla o iki kelime, sözlerini gereğince tutmamış olacaklar. En çılgın çılgınlığın hayat vermek olduğunu düşünmüştüm bir süre ben. (...) Henüz sekiz aylık ve durmadan gülümseyen, hem mercan hem inci gibi, küçücük yavrucuğum, o gün bileceksiniz ki dünyaya gelişinizde hiçbir rastlantının parmağı olmamıştır, ne bir kıpı erken, ne bir kıpı geç, dünyaya gelmeniz gerekirken geldiniz ve hiçbir gölge düşmedi söğüt dallarından örülü beşiğinizin üstüne. (...) (Breton 1962: 261).

Breton'un "doğmak" kavramını yaşamın "en çılgın çılgınlığı" olarak tarif etmesinin yanında, onu bir bilinçaltında "çocukluk" dönemi ile bağdaştırdığını görürüz. Freud'un izinden giden Gerçeküstücüler yaşadıkları bunalımlı çağın da etkisiyle aslında yitirdikleri çocukluklarının peşindedir. Böylece "doğmak" ve ona bağlı eylemler çocukluğa dönüş arzusunu barındırır. Aslında Breton daha *Gerçeküstücülüğün Birinci*

Manifestosu'nda insanı, Zenginliğine ya da yoksulluğuna önem vermeyen; bu konuda, yeni doğmuş bir çocuğa benzetir:

> Ahlaksal bilincinin sesine de pek kulak asmaz. Hala doğru dürüst düşünebiliyorsa, elinden gelen tek şey, eğitimcilerin yakıp yıkmak istemiş olmalarına rağm en gözüne yine de sevimli görünen çocukluğuna yönelmektir. Çocukluk çağında yasakların ve sınırların bulunmayışına bakıp aynı anda çeşitli hayatlar yaşanabileceğini sanır. Bu yanılgıya gittikçe sarılır. Her şeyin en kolay yanından, anlık kolaylığından başka şey tanımak istemez artık. Her sabah çocuklar kaygısızca yola koyulur. Hiçbir şey uzakta değildir. En kötü yoksulluklar bile güzeldir. Ormanlar ya kara, ya aktır; uyumak yoktur artık.

Bilinçaltının derinlikleri arasında yer alan "çocukluk", Gerçeküstücü şiir için de İkinci Yeni şiiri için de son derece zengin bir kaynak durumundadır. "Asıl gerçeküstücü uygulama ise bu öğelerin yerine alışılmamış öğeleri geçirdi. Ve bu öğeler, ötekilerine korku aracılığıyla, bilinenin, "bunu daha önce nerede görmüştüm?"ün etkisini kazandırdı. Demek ki psikanaliz ile yakınlığı, bilinçdışının bir simgesinde değil, ama patlamalar aracılığıyla çocukluk deneyimlerinin ortaya çıkarılmasında aramak gerekecektir" (Adorno 2005: 76). "Kavramsal metafor kuramı"nda "doğmak" kavramı HAYAT BİR YOLDUR/ YOLCULUKTUR metaforundan hareketle "başlangıç" kavramıyla özdeşleştirilir. Böylece DOĞUM/DOĞMAK BİR BAŞLANGIÇTIR kavramsallaştırması ortaya çıkar. Oysa Breton aynı eylemi DOĞMAK BİR ÇILGINLIKTIR biçiminde kavramsallaştırır. Böylece şiirin iç (kavramsal) dinamikleri de değişmiştir ve İkinci Yeni şairinin şiirsel söyleminin Gerçeküstücü bir çizgiye yaklaşması için elverişli bir zemin hazırlanmış olur. Cemal Süreya'nın "Beni Öp Sonra Doğur Beni" başlıklı şiiri böyle bir kavramsallaştırma içermesi bakımından incelenebilecek bir metindir:

> Şimdi
> utançtır tanelenen
> sarışın çocukların başaklarında.
>
> Ovadan
> gözü bağlı bir leylak kokusu ovadan
> çeviriyor o küçücük güneşimizi.
>
> Taşarak evlerden taraçalardan
> gelip sesime yerleşiyor.

Sesimin esnek baldıranı
sesimin alaca baldıranı.

Ve kuşlara doğru
fildişi: rüzgârın tavrı.
Dağ: güneş iskeleti.

Tahta heykeller arasında
denizin yavrusu kocaman.

Kan görüyorum taş görüyorum
bütün heykeller arasında
karabasan ılık acemi
- uykusuzluğun sütlü inciri -
kovanlara sızmıyor.

Annem çok küçükken öldü
beni öp, sonra doğur beni.

Cemal Süreya, daha şiirinin başında Gerçeküstücü şiirin açtığı ifade imkânlarının serbestliğiyle bir söyleyiş geliştirir. Özellikle "gözü bağlı bir leylak kokusu ovadan/ çeviriyor o küçücük güneşimizi" dizelerinde "Gerçeküstücülük"ün etkisi çok bariz bir biçimde kendisini hissettirir. "Şairin bu şiiri sürrealist bir tabloya bakarak yazmış olması da kuvvetle muhtemeldir" (Asiltürk 2015: 239). Bununla birlikte hem söyleyiş hem de kavramsal bakımdan şiirin en çarpıcı dizeleri, metne adını da veren "Annem çok küçükken öldü/ beni öp, sonra doğur beni" dizeleridir. Timuroğlu şiirin en son dizesinin çarpıcılığını, "Yalnız bu dize, baslı basına bir şiirdir", sözleriyle aktarır (Timuroğlu 1974; aktaran Doğan 2007: 247. "Sevgilisiyle konuşan, ona acı bir anısını, anne yokluğunu söylemek isteyen şair, 'Sizin Hiç Babanız Öldü mü?' şiirinde görüldüğü üzere, adeta sözü bir çocuk gibi dolandırıp durmakta ve en sonunda asıl söylemek istediklerini sürpriz bir çıkışla aniden dile getirmektedir". Burada yaratılan sürpriz etkisinin "doğmak" kavramının Gerçeküstücülerde gördüğümüze benzer bir dönüşüm geçirmiş olmasıyla da ilgisi bulunmaktadır. Biliş-selliğimiz "doğum" kavramını "başlangıç" ile özdeşleştirmektedir. Oysa yukarıdaki metinden hareketle yapılacak kavramsal bir haritalamada DOĞMAK/DOĞUM BİR DÖNÜŞTÜR kavramsal metaforu ortaya çıkacaktır. Breton'un DOĞMAK ÇILGINLIKTIR kavramsallaştırması ile yan yana konduğunda İkinci Yeni şairinin böylesi bir söyleyişi ve kavramsallaştırmayı ortaya koymuş olması daha anlamlı hale gelmektedir.

Gerçeküstücü şiirinin İkinci Yeni şairinin bilişselliğinde dönüşüme uğrattığı bir diğer kavram "zaman" kavramıdır. Gerçeküstücü sanatın "zaman"ı kavramsallaştırma biçimlerinin en bariz biçimde yansıdığı eserlerin başında hiç şüphesiz Salvador Dali'nin *La persistència de la memòria* tablosu gelir. Dali bu tabloda öncelikle "zaman" ve "gerçek/lik" kavramlarını ya da "zamanın gerçekliği"ni tartışmaya açar. Gerçeküstücü sanatçı zamanı hiç de alışık olmadığımız bir biçimde resmederek bizde bu kavrama karşı bir yabancılaşma duygusunun uyanmasını sağlar. Gerçeküstücülere göre, "Bizler nesneyi hiçbir zaman gerçekte nasıl ise öyle görmeyiz; nesne her zaman onu izleyen gözün ışığıyla aydınlanır, onu okşayan, sıkan veya yakalayan el tarafından biçimlendirilir. Gülünç gerçekliğin ortasına tıpkı bir yanardağın üstüne oturmuş bir kral gibi yerleşmiş olan nesne, bir anda biçimini değiştirir ve bir başka şeye dönüşür. Onu izleyen göz, bir balmumu gibi yumuşatır; dokunan el, sanki bir çamurmuş gibi biçim verir. Nesne, özneleştirilir" (Paz 2005: 83) Tıpkı bunun gibi "zaman" da Gerçeküstücü sanatçı için bir yandan gerçek diğer yandan gerçeküstü bir özellik taşır.

"Zaman" kavramının Gerçeküstücü sanatta geçirdiği dönüşüm İkinci Yeni şairleri için de yeni bazı kavramsallaştırmaların önünü açar; böylece modern romanla özdeşleştirilen "bilinç akışı"nda olduğu gibi yeni şair adeta içinde gerçeküstü bir zamanın varlığını hisseder. İlhan Berk, aşağıdaki şiirine Gerçeküstücü ressam Pablo Picasso'nun adını vermekle kalmaz; aynı zamanda, "zaman" kavramını dönüştürerek, adeta gerçeküstü bir zamana ulaşır:

PABLO PICASSO
(...)
nu au fauteuil noir
çiçeğe durdu duracak
koltuğunki eller saçlar gözler
eller saçlar gözler bir başına
kadın bir gökyüzüne bakıyor
kadın hiç kımıldamıyor hiç konuşmuyor bakıyor
bakıyor bakmakla bitecek gibi değil gökyüzü diyor
pencere bir daha böyle durmam diyor
ne maviler ne karalar bilin ki bir daha böyle durmayız diyorlar
binde bir bu dünyada beklediğimiz o binde bir söylediği
şairlerin bu işte
böyle duracağız diyor eller

bizi hiç kimse bir daha yerimizden oynatayım demeyecek
saçlar böyle kalacağız diyor
ilk bu mutluluk her şeyi ilk görüyoruz diyorlar
odada ne varsa soba, ayna ve daha ne varsa bunun gibi bunun gibi bir kıyıda duran
bunu diyor.
hepsi bir şey söylüyor
hepsi bir şeye bakıyor
picasso yalnız onlara.

(İlhan Berk, "Pablo Picasso", *Eşik* 209)

"Gerçeküstücü" olan, yalnızca şair değildir; o ressamdır, heykeltıraştır, bir manzaradır, bir imgedir, bir bakıştır; bir görüştür ve her şeyden önemlisi bir biliş hâlidir. Gerçeküstücü şiir, her şeyden önce bir algı ve biliş durumudur. Bilişin ise felsefe ve psikoloji ile yakından ilgisi bulunmaktadır. Cemal Süreya gerçeküstücülüğü, "belli bir sanat ortamında meydana gelmiş, belli bir ruh halini yansıtan bir devinim" olarak tarif ederken, Dada ile birlikte gerçeküstücülükte "[y]adsımaysa belli bir yadsıma, felsefeyse belli bir felsefe söz konusu" olduğuna dikkati çeker (Cemal Süreya 2005: 134). Bilişsellik kuramlarından "kavramsal metafor kuramı"nın en sıklıkla üzerinde durduğu kavramsal metaforlardan biri ZAMANIN GEÇİŞİ NESNENİN HAREKETİDİR metaforudur. Bu metafor "bize doğru hareket eden bir nesne ile o nesnenin bize ulaşma süresi arasındaki ilişkiye dayanır" (Lakoff ve Johnson 1980: 58-59) Örneğin, "Zaman gibi su akıyor" cümlesinde bilişselliğimiz zamanın geçişini (bir) nesnenin hareketi ile özdeşleştirmektedir.[13] İlhan Berk'e ait yukarıdaki dizeler, Cemal Süreya'nın İkinci Yeni şiirinde "[p]arça parça, çıkma olarak, sürçüp düşme olarak, arayışın vardığı uçlardan biri olarak" var olduğunu söylediği gerçeküstücü etkiyi göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Şiirine "Gerçeküstücü" sanatın öncülerinden biri olan Pablo Picasso'nın adını veren Berk, yukarıda alıntılanan bölüme de ressamın "nu au fauteuil noir" tablosunun adını vermiştir. Picasso'nun sanatsal yolculuğundan izler

13 Zamanın akışının bir nesnenin hareketiyle özdeşleştirilmesinin en bariz kanıtı, bir günlük sürenin geçişini göstgeren akrep, yelkovan ve saniyenin hareketidir. Çok kısa bir süreyi ifade ederken, deyimleşmiş bir biçimde kullanılan "göz açıp kapayıncaya kadar ..." söyleyişinde bile, yani kısacık bir zaman diliminin akışı halinde bile "nesne"nin (şu durumda göz kapağının) hareketi söz konusudur; böylece zamanın geçişi adeta bir nesnenin hareketine endekslenmiş durumdadır. "Kavramsal metafor kuramı"ndaki ZAMANIN GEÇİŞİ NESNENİN HAREKETİDİR metaforu da bilişselliğimizin bu yönünü yansıtmaktadır.

taşıyan bu tabloda "sanatının ilk günlerini hatırlatan mavi bir levha, Kübist dönemini çağrıştıran ayrık vücut parçaları, savaş sonrası modernist-ilkelciliğinin kavisli çizgileri ve [...] gerçeküstücülüğe ait dünyevî bir rüya hali dikkati çeker" (Gompertz 2018). Ayrıca Gerçeküstücü şiirin en önemli temsilcilerinden Guillaume Apollinaire, "Mirabeau Köprüsü" şiirindeki (ki bu şiiri de Cemal Süreya çevirmiştir) "Çalsana saatinsene ey gece/ Günler geçiyor bense hep aynı yerde" dizelerinde geçen zamana rağmen aynı yerde duran özneyi şiirselleştirir. İlhan Berk'in yukarıdaki dizelerinde de Apollinaire'in dizeleriyle dikkat çekici bir benzerlik söz konusudur. "Kadın hiç kımıldamıyor hiç konuşmuyor bakıyor" dizesinde kullanılan "şimdiki zaman", zamanın akmakta olduğunu gösterirken, olumsuzlama, kadının kımıldamayışını, yani hareketsizliğini verir. İlerleyen dizelerde insana ait organların ve nesnelerin zamana karşı duruşu sayesinde gerçeklikten bir kopuş, "gerçeğin ötesi"ne, "gerçeğin üstü"ne geçiş söz konusudur. "[b]öyle duracağız diyor eller/saçlar böyle kalacağız diyor" dizeleri, zamanın geçişine rağmen, değişmek, hareket etmek istemeyen şair/öznenin gerçek dünyanın dışına çıkışının göstergesidir. Bu his öylesine güçlüdür ki, hemen ardından "odada ne varsa soba, ayna ve daha ne varsa bunun gibi/bunun gibi kıyıda duran" aynı gerçeküstüne katılır. Bilişselliğimizde ZAMANIN GEÇİŞİ NESNENİN HAREKETİDİR biçiminde var olan ve nesnenin hareketi ile özdeşleştirilen zaman(ın geçişi) kavramı, Berk'in şiirinde bilişsel düzeyde gerçekliğinden koparılarak "gerçeküstü" düzleme taşınmıştır.

Gerçeküstücü sanatın İkinci Yeni ile bir diğer bağlantı noktası "mekân" kavramı üzerinden de kurulabilir. Mekân, zaman kavramıyla birlikte insanın varlığını kavradığı varlık alanlarından birini temsil eder; bu nedenle sanatçının mekânı kavramsallaştırma biçimi ile sanatı ve estetiği arasında yakın bir ilişkiden söz edilebilir. Breton, Gerçeküstücü resmin önde gelen isimlerinden Giorgio de Chirico'nun resim tekniğinden ve alışılmadık ögeleri yan yana getirmesinden büyük ölçüde etkilenmiştir.

> Breton, özellikle Lautréamont ve Apollinaire gibi yazarlarda hayran kaldığı ve görsel bağlılaşık olarak deneyimlediği çarpıcı sözel imgelem aracılığıyla üretilen sürprizlere adeta bağımlıdır. Breton, 1920'de yayımlanan Giorgio de Chirico adlı makalesinde, modern şiirsel duyarlılık tarafından yaratılma sürecinde olan yeni mitolojiyi ön plana çıkarmakta ve De Chirico'yu *zaman ve mekânın temel algılarının yeniden yorumlanması için* tasarlanan bir mit yapım sürecinin öncüsü olarak tanımlar (Cardinal 1995).

Lucifer'i aydınlatan üç büyük yıldızdan biri olan "şiir", önce "zaman"a, ardından da "mekân"a uzanırken, Gerçeküstücü sanatçı da diğer birçok kavramda olduğu gibi "mekân" kavramının da sınırlarını genişleterek, onu farklı bir derinlik kazandırır. Bu derinlik İkinci Yeni şairinin bilişselliğinde yankı bulur. Asım Bezirci, Cansever'in *Yerçekimli Karanfil*'deki bazı şiirlerinden söz ederken "çoğunca soyut, yabancı, etkisiz bir ortamda yeşeriyorlar. Duyguyla, düşünceyle, sulanmıyan yapma masa çiçekleri gibi" ifadelerini kullanır (1961: 66). Bezirci ardından onun "Kaybola" şiirindeki şu dizeleri paylaşır:

> Başları dünyadan dışarıya sarkıyor
> Bozgunda çiçekler örneği duyulmaz bağırtılarla
> (Edip Cansever, "Kaybola", *Sonrası Kalır I* 116)

Bezirci'nin herhangi bir analize girişmediği yukarıdaki iki dizeyi bilişsellik kuramlarından hareketle anlamaya çalıştığımızda, aslında bu dizelerde dikkat çekici bazı kavramsal dönüştürmelerin yer aldığını görürüz. Dilde, "üzerinde yaşadığımız toprak, denizler, yeryüzü" biçiminde tanımlanan "dünya" görüş alanımızın sınırıdır (TDK 2011: 736). "Görüş alanımızı bir kap olarak kavramsallaştırırken, görüş alanımızdakileri de o kabın içinde varsayarız. Görüş alanı ifadesi bile bu durumu sezdirir. Metafor, toprak ya da zemin gibi bir alana baktığınızda, görüş alanınızın o alana, görebildiğiniz alana, ait bir sınır çizmesinden kaynaklanan doğal bir süreçtir. Sınırlandırılmış fiziksel bir alanın bir kap olduğu/kapsama özelliğine sahip olduğu ve görüş alanımızın da o sınırlandırılmış fiziksel alana karşılık geldiği düşünüldüğünde, GÖRÜŞ ALANLARI KAPTIR(LAR) metaforu kendiliğinden ortaya çıkar" (Lakoff ve Johnson 1980: 30).

Yukarıda "başları dünyadan dışarı sarkıyor" dizesinde ilk olarak BAŞ DÜŞÜNCENİN KABIDIR/KAPSAYICISIDIR kavramsal metaforunun etkinleştirilmesi söz konusudur. Düşüncenin kabı/kapsayıcısı olan "baş"ın dünyadan dışarı sarkması ise, bu kez, yukarıda sözü edilen GÖRÜŞ ALANLARI KAPTIR(LAR) metaforunu etkinleştirir. Bu iki kavramsal metaforu birleştirdiğimizde DÜŞÜNCENİN/DÜŞÜNCEMİZİN KABI/KAPSAYICISI OLAN BAŞ GÖRÜŞ ALANIININ/ALANIMIZIN SINIRI OLAN DÜNYADAN DIŞARI SARKIYOR

biçiminde açımlanmaktadır.[14] Böylece kendi görüş alanının dışına çıkmak isteyen şiirsel özne bilişselliğinde kavramsal bir dönüşüm gerçekleştirir ve gerçeğin ötesine/"gerçek üstü"ne yaklaşır.

Gerçeküstücüler "ölüm" kavramının sınırlarını da genişletir. Biraz yukarıda ifade edildiği gibi, "doğum"u başlangıç olarak kavramsallaştıran bilişselliğimiz, "ölüm"ü de son olarak kavramsallaştırır. Bunun yanında Gerçeküstücü şiirde "ölüm"ün de kavramsal sınırlarının genişlediğini ve İkinci Yeni şairlerinin de bu genişliği şiirlerine yansıttıklarını görürüz. Paz, doğumla birlikte "ölüm"ün de Gerçeküstücü sanatçı için her zaman bir merak konusu olduğunu söylemiş ve "ölüm"ün de "doğmak gibi" şiir eylemi içerisinde bizi paramparça eden ve insan doğasını onca güç kılan, birbiriyle çelişen, doğmakla birlikte iki uç noktadan biri olduğunu ve doğumla birleşerek ölümün de bir bütünü tamamladığını söylemişti. Breton, 1935'te Paris'te yaptığı bir konuşmada sanatın ve sanatçının karşı karşıya kaldığı önemli konular arasında tabiat, kadın, aşk ve düş ile birlikte yaşamı ve ölümü de sıralar (Breton 1969: 220). Böylece ölüm Gerçeküstücü sanatın ele aldığı başlıca kavramlar arasında yer alır. Breton, İkinci Manifesto'da "Ölüme Karşı" başlığıyla şu satırları kaleme alır:

> Gerçeküstücülük – ki o gizli bir topluluktur – *sizi ölüme götürecek* ve elinizi Bellek sözcüğünün ilk harfi olan B'nin derinliklerine gömerek onu eldiven gibi kavrayacaktır. Son arzunuz ve vasiyetiniz için uygun düzenlemeleri yapmayı unutmayın: Ben şahsen bir cenaze aracıyla mezarlığa götürülmek istiyorum. Arkadaşlarım da *Bir Nebze Gerçek Hakkında* adlı konuşmamın kalan bütün nüshalarını imha edebilirler (Breton 1969: 32).

Gerçeküstücü sanatın ve Breton'un "humour"u hakkında ipuçları veren yukarıdaki satırlarda şairin, "ölüm"e karşı tavrını da yansıtır. "Gizli bir topluluğun bazı özelliklerine sahip olan Gerçeküstücüler, "ölüm"ü de geleneksel gerçekliğinden uzaklaştırarak onu sarsan bir topluluğa dönüşür.

---

14 "Açımlanmış kavramsal metaforlar" ile ilgili olarak Bkz. Werth, P. (1994). "Extended metaphor – A Text-World Account". *Language and Literature*, 19, 3 (2), 79-103; Kövecses, Z. (2010). *Metaphor: A Practical Introduction*, Exercises written with Réka Benczes... [et al.], Oxford: Oxford University Press; Lüleci, M. (2016). Bir Gül ile Üç Bülbül: Açımlanmış Şiirsel Metaforlar ve Modern Türk Şiirine Bilişsel Bir Yaklaşım. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 33(2): 179-197.

Burada eldiven imgesi metaforik biçimde belleğin kefen örtüsünü temsil eder. Gerçeküstücü şiirde elin önemi düşünüldüğünde, (...) Breton'un yaptığı gönderme de çözümlenebilir: Şiir yazan eli örten eldiven belleğin geleneksel biçimlerini, dolayısıyla bireyin kendi yeteneklerini de toprağa gömen otomatizmin sihirli aracıdır. Böylece kapılar gerçekliğin gizli odalarına açılır" (Ubl 2013: 101).

Gerçeküstücü sanatçı, Freud ve Jung'un bilinçaltı çalışmalarının da etkisiyle, "doğum" ve "ölüm"e ait yeni kavramsallaştırmalar üretir. Örneğin "ortaçağ sanatında korku ve uyarı olarak görülen ölüm bağışlanmak ya da sevap işlemek için verilen fırsatların sonu ve hesap gününün ilk adımı olarak algılanıyordu (...) Freud için ölüm insanın kaçınılmaz sonu hem de bir arzu nesnesidir. Eros'un karşı-gücü olarak [ölüm] bilinmezliğin cezbedici çağrısını, gerilim anının sona erdiği zirve noktayı, kan dolaşımının durduğu ve bütün bir huzurun deneyimlendiği anı temsil eder" (Porter 2016: 41).

Gerçeküstücü sanatçı "humour", "harikulade" ve "düş"ün peşinde özneyi geleneksel gerçeklikten koparıp onu yepyeni bir gerçekliğe doğru yaklaştırırken, kavramlar dünyasını da nesneler üzerinden yeniden biçimlendirir. "Gerçekten, görüntülerin nasıl bir yolla nesnelleştiğini, gerçekle birleştiğini göstermek yalnızca paranoia'ya özgü bir ayrıcalıktır. Salvador Dali'ye, Gerçeküstücülük için *La melhode paranoiaque-critique* çeşidinden birinci sınıf bir araç yaratılabileceğini düşündüren de işte bu akıl hastalığıdır. Dali'ye göre bu yöntem aynı anda resimde, şiirde, sinemada, tipik Gerçeküstücü nesnelerin yapılmasında, modada, heykelde, sanat tarihinde, kısacası her çeşit yorum alanında kullanılmağa elverişli görünüyor" (Duplesis 1962: 44). Düzyazı şiir türünde Gerçeküstücü metinler üreten Francis Ponge, "ölüm" kavramını adeta Gerçeküstücü sanatın merkezine yerleştirir:

> Yazılardaki kusurluluğun o yüce zorunu, bitmemişliğin, *ölümün ve ayıbın yüce varlığı*, siz de el uzatın bana. Uzatın ki, yanlış kullanılmış terimler, kendinden iyice sıyrılmış, kuruyup adamakıllı enezleşmiş, yüksekten atar, kurum satar olmuş işaretler arasından *yeni bir insan akımı* geçirsin. *Ve bütün soyutlamalar içten içe aşınsın*. Ayıbın o gizli ateşiyle erimiş, zamanın, *ölümün*, dehanın yanlışlarıyla damgalanmış hale gelsin. Sonunda da, işte, *hiç bir varlığa, hiç bir gerçekliğe inanılmaz olsun*. Şu olsun: seslerin geçitinde derin bir hava dalgası, güzelim *bir kâğıt dekor*, ya da *mermer bir kalem izi*...
>
> (Ponge [Cemal Süreya *Yürek ki Paramparça*: 129]).

Ponge, "yanlış kullanılmış terimler, kendinden iyice sıyrılmış, kuruyup adamakıllı enezleşmiş, yüksekten atar, kurum satar olmuş işaretler arasından *yeni bir insan akımı* geçirsin. *Ve bütün soyutlamalar içten içe aşınsın*" diyerek, aslında Gerçeküstücülüğün tavrını da yansıtır. Böylece Gerçeküstücü şiirde "ölüm"ün de nesneleştiğini, başka bir deyişle nesneler üzerinden şiirselleştiğini görürüz. Apollinaire "Ağaç" şiirinde "Bütün yeryüzü tanrıları *ölüm döşeğinde*" derken ya da Jean Cocteau "Amiralin Ölümü" şiirinde "Ve amiral, ayakta: suya gömülür/ inen bir tiyatro perdesi gibi" dizelerini söylerken, her iki şair de "ölüm"ü bir nesne üzerinden şiirselleştirmektedir. Aşağıda ilki Leon Paul Fargue; ikincisi Antonin Artaud imzalı iki şiirde de ölüm nesneleştirilerek şiire dahil edilir:

İnatçı aşk. Titreyen sevda.
Sen en zavallı ruhun da
Durursun pervazında kenarında
Balkana konmuş bir kartal gibi.
Bense gamsız tasasız yolcu
Bir şeyler dilemişimdir güzelliğinden
İnatçı aşk. Titreyen sevda.
Oyuk saati ölümün.
(Fargue [Cemal Süreya, *Yürek ki Paramparça* 60])

Ayır bizi böl parçala bizi
Ateşten ellerin keskin yanıyla
Ölünen o yeri ölümün de uzağında
Aç işte üstümüze o alev kubbeleri.
(Artaud [Cemal Süreya, *Yürek ki Paramparça* 104])

"Ölüm"ün önce bir "oyuk saat"; ardından da "alev kubbeleri" ile birlikte nesneleştirilmesi ya da bir nesne ile birlikte ele alınması tesadüf değildir. "Özne merkezli sanat anlayışı, nesnenin egemenliğindeki bir bakışa yerini bırakır. Nesne, birden fazla bakışı zorunlu kılan tasavvuruyla, öznenin hükümranlığını silerek kendi sınırlı ve daima ölümlülüğü hatırlatan bakışını dayatmıştır. Nesne, gerçeküstücü imge anlayışında ölümün temsilini üstlenir (Orhanoğlu 2010a: 105). "Ölüm"ün bu şekilde nesneleştirilmesi, İkinci Yeni şiirinde de kendisini gösteren bir olgu olarak karşımıza çıkar.

Ben ki *son üç gecedir intihar etmedim* hiç bilemem
İntihar karası bir faytonun ağışı göğe atlarıyla birlikte
Cezayir menekşelerini seçip satan alışından olabilir mi ablamın
(Ece Ayhan, "Fayton", *Kınar Hanımın Denizleri* 5)

Ece Ayhan'ın *Kınar Hanımın Denizleri*'ndeki ilk şiir olarak karşımıza çıkan "Fayton" şiirinin[15], İkinci Yeni şiiri için de özel bir yeri olduğunu söylemek gerekir. Burada öncelikle kavramsal metaforun dönüştürülmesi söz konusudur. İntihar, yani ölüm kavramı, bilişselliğimizde "bitiş" ile özdeşleştirilir. "Kavramsal metafor kuramı"nda "ölüm" kavramı etrafında oluşan metaforlara baktığımızda şu kavramsal metaforlarla karşılaşırız:

ÖLÜM AYRILIKTIR
ÖLÜM DİNLENMEDİR/DİNLENME YERİDİR
ÖLÜM SON DURAĞA GİTMEKTİR
ÖLÜM YOLUN/YOLCULUĞUN SONUDUR
ÖLÜM UYKUDUR
ÖLÜM DÜĞÜNDÜR
ÖLÜM KAVUŞMAKTIR

Ece Ayhan, "Ben ki üç gecedir intihar etmedim hiç, bilemem" dizesiyle "gerçeklik algısını temellendirirken gerçeküstü bir bağıntıyla yol alır" (Orhanoğlu 2010a: 27). Gerçekte insanın bir kez intihar ettikten sonra bir daha intihar etmesi söz konusu değildir; çünkü bilişselliğimiz intiharı, yani ölümü ÖLÜM YOLUN SONUDUR metaforunda olduğu gibi "son" ile özdeşleştirir. Şairin "Ben ki üç gecedir intihar etmedim" deyişi, tam da bu kavramsal metaforun dışına çıkması; böylece "ölüm" kavramının sınırlarını genişletmesi anlamına gelmektedir. Burada dikkati çeken diğer nokta "ölüm"ün nesne değeri bulunan "fayton" üzerinden kavramsallaştırılmasıdır. Bu kullanımın Gerçeküstücüler'de gördüğümüz "oyuk saati ölümün" gibi söyleyişlerle benzerliği dikkat çekicidir.

15 Ece Ayhan, "Fayton'u; Atatürk'le aşk yaşamış ve ona olan aşkı ayrılmalarından sonra da aynı şiddette sürmüş bulunan, ziyaret için geldiği Çankaya Köşküne –Latife Hanımın karşı çıkışı yüzündenalınmayışını gururuna yediremeyerek Çankaya yolu üzerinde bir faytonda intihar eden Fikriye Hanım için yazdığını söylemektedir" (Kul 2007: 263).

10. BÖLÜM

İKİNCİ YENİ'DE BİLİŞSEL BİR SÜREÇ: EKSİLTİ

Bilişsel yazın araştırmaları, yalnızca bilişsel bilimlerde elde edilen bilgi ve verilerin edebî metinlere uygulanmasından ibaret değildir. Birbirinden farklı disiplinler arasında bilgi ve yöntem alışverişinin yüksek düzeyde gerçekleştiği bir alan olan bilişsel yazınbilim, aynı zamanda edebî metinlerde romancı ve şairlerin üslubundan hareketle, bugün, zihnimizin nasıl işlediğine dair önemli ip uçları elde etmemizi sağlamaktadır. Lisa Zunshine, "zihin kuramı"nın kurgusal metinlerdeki görünümlerini incelediği *Why We Read Fiction* adlı çalışmasında, okurun, roman karakterlerinin davranışlarından hareketle, onların ruh hâlini tahmin etme kapasitesine sahip olduğunu, insan davranışının belli kodlardan hareketle düzenlendiğini, bunun da sanatçı ile okur arasında, adeta yazısız bir kural olarak var olduğunu ifade eder. Romanda karakterlerin davranışından hareketle onların ruh halleri hakkında gerçekçi tahminlerde bulunma olarak tarif edilebilecek bu olgu, benzer bir akıl yürütme ile şiire uygulandığında, şiirsel söylemde, eksiltinin, insan zihninin söylenmeyenden hareketle söyleneni algıladığı ve metinsel bütünlüğü zihninde tamamladığını düşünmek mümkün görünmektedir.

Edebî metinde eksiltinin, şairin ve okurun bilişselliklerinden kaynaklanan bir üslup özelliği olduğu kadar, bilişsel bir süreç olarak şiirde anlamın oluşmasında da rol oynadığını belirtmiştik. Şairin, şiirin herhangi bir birimini (ek, sözcük, sözcük grubu, vb.) eksilterek kullanmasında birkaç amaçtan söz edilebilir:

1. Şair, eksiltili olarak kullandığı birimlerin, okurun zihninde tamamlanacağının farkındadır. Bu nedenle gereksiz gördüğü birimleri eksiltme yoluna gitmektedir.
2. Şair, kullandığı dilin zengin çağrışım alanlarını daraltmaktan kaçınarak, bu bölümlerin, okurun imgeleminde biçimlenmesini sağlamaktadır.

3. Metinde anlamın oluşmasında okura aktif/dinamik bir rol teklif eden şair, anlam koridorlarını açık bırakarak, bir yandan okuru özgür bırakırken, diğer yandan ona alışkın olmadığı bir sorumluluk yüklemektedir.

Sessizliğin Sesi ve Şiirde Bilişsel Bir Süreç: Eksilti

Şiir, düzyazıdan farklı olarak anlam katmanlarının derinleştiği, dilin gündelik kullanımlarından sıyrılarak yeni çağrışım alanları kazandığı ve biçimsel denemelerin yeni ifade imkânları sunduğu bir anlatım biçimidir. Anlam ve biçim bakımından böylesine zengin imkânlar sunan bir söylem türü, söyledikleriyle anlamı zenginleştirirken, söylemedikleriyle de anlatıma yoğunluk katarak, şairin zihin dünyasını okura aralar. Şair eksiltili anlatıma başvurarak, o andaki zihinsel sürecini okura duyurmakla kalmaz; bu süreci kendisiyle birlikte yaşamasını istediği okurun, şiiri, zihinsel bir süreç halinde ve kendi bilişselliğinde tamamlamasına da izin verir.

Eksilti, özellikle dilbilim araştırmalarında, gramer yönünden incelenen bir kullanım olarak karşımıza çıkar (Lyons 1968; Halliday ve Hasan 1976). Eksiltinin yalnızca dil bilgisel yönünün vurgulanması, onun estetik ve zihinsel boyutlarının ihmal edilmesini beraberinde getirmiştir. Oysa eksilti, şiirin anlamlandırılma sürecinde, yalnızca dilsel birimlerin basitçe söylemden silinmesi ile açıklanamaz (Wachtel 2011: 55). Alexander Pushkin'in şiirinde eksiltinin, şiirin bitmediğini gösteren bir eksiklik değil, onun estetik gücünü artıran şiirsel bir üslup olarak değerlendirilmesi gerektiği görüşündedir. Bunun yanında eksilti, şiirde hayal gücünü tetikleyen ve şairin okurda çağrıştırmak/uyandırmak istediği etkiyi mümkün kılan bir süreçtir. Bilişsel yazınbilim de, şiirin anlamlandırılmasında, şairin ve okurun zihinselliklerinden kaynaklanan süreçleri vurgular.

Eksilti, yalnızca dil bilgisel bir kullanım olarak kabul edildiğinde ve yalnızca "..." işaretinin kullanımı ile sınırlandırıldığında, onun yalnızca biçimsel bir tercih olduğu izlenimi uyanır. Oysa eksilti, bir yokluk, duraklama, sessizlik, boşluk; yeniden düşünme/düşündürme ve kaçış olarak da temellendirilebilir (Blackall 1987: 147–148). Abdülhak Hamit Tarhan'ın "en güzel, en büyük, en doğru şiir, bir hakikat–i müdhişenin tazyiki altında hiçbir şey söylememektir" tanımı, şiirde ilhama büyük önem veren bir şairin, bir yönüyle, şiirdeki ilhamı ve hayal gücünü, sessizlikte bulduğunu göstermektedir (Tarhan 1885/1303: 8). Böylece sessizlik anlamında eksilti, edebiyat tarihinde de yalnızca mekanik bir silme işlemi ile değil, şiirde ilhamı ve hayal gücünü çağrıştıran bir süreç olarak da ele alınmıştır.

Eksiltinin, bilişsel bir süreç olarak temellendirilirken üzerinde durulması gereken bir başka husus, eksiltinin aslında edebî metnin bütünlüğü ile ilgili olan ilişkisidir. Özellikle son dönem iletişim ve metin dilbilim kuramlarında, metin, dilsel iletişimin temel birimi olarak kabul edilmekte ve metin üretici ile metin çözücü arasında gerçekleşen mesaj iletiminin, sözcük veya tümce düzeyinde değil, metin düzeyinde gerçekleştiği üzerinde durulmaktadır (Dressler ve Beaugrande 1981; Lüleci 2010). Şerif Aktaş'ın ifadesiyle, "Her edebi metin tamamlanmış bir sistem hüviyetiyle karşımıza çıkar. Yani kendisini oluşturan birimler yalnızca o eserde görülen bir kurala uyularak bir araya gelirler. Bu birimler arasındaki ilişki ağı, metindeki farklı parçaları birleştirerek onun bir sistem hüviyeti kazanmasını sağlar" (Aktaş 2009: 48). Ayrıca,

> Türkçe'de eksiltili yapılar metin oluşumunda metne çeşitli anlam özellikleriyle katılırlar. Bu durum, metinlerde bütün–yapı göz önüne alındığında, metin üreticilerin tercihleri ve özel dil kullanımlarıyla ilgili olarak ortaya çıkar. Öte yandan eksilti, metin bağlamında bütün–yapı'nın ortaya çıkmasında metin çözücünün etkinliğine ihtiyaç duyar. Bu yönüyle de metnin anlamlandırma sürecinde metin üretici ile çözücü arasındaki ortak anlam alanına işaret eder (Özkan 2004: 180)

Eksilti, metin üretici ile metin çözücü arasındaki ortak anlam alanında ve metnin bütünlüğünün bir parçası olarak yer alır. Böylece eksilti, yalnızca bir yazım ya da noktalama işareti olmanın ötesinde, anlamın tam olarak oluşması için, şairin zihnindeki bütünlüğün okura da ulaşmasını sağlayan bilişsel bir sürece dönüşür.

İkinci Yeni'de Eksilti

İkinci Yeni, dünyanın gerçekliğinin imgelemde yeniden kurulduğu, sözcüklerin gündelik dildeki anlamlarından sıyrılarak zengin çağrışımlara dayalı yeni anlamlar yüklendiği, biçimsel bakımdan yeni denemelerin gerçekleştirildiği bir yönelişin şiiridir. Edith Wharton'ın eserlerinde eksiltili anlatımı inceleyen Jean Frantz Blackall, (1987: 148), Wharton'ın eserlerinde eksiltinin kullanım alanlarına dair sıraladığı ve "duygusal bakımdan yüklü/yüklenmiş anlar" olarak tarif ettiği uzun eksiltilerin – ki bunlar şiirde genellikle bütün bir dizenin söylemden çıkarılmasıyla meydana gelir – "karışıklık, yüzleşme, öfke, korku, suçluluk, acı farkındalıklar ve yeni bir deneyim yaşamanın verdiği tehdit hissi" gibi duygulara karşılık geldiğini söyler. İkinci Yeni şiirinde de eksiltinin buna benzer biçimde, zengin bir

duygu yüküne karşılık geldiğini ve bunların okurun zihninde tamamlanacak bir süreç hâlinde şiirde eksiltili olarak kullanıldığını görürüz.

Eksiltili anlatıma başvurma biçim ve yoğunlukları farklılıklar gösterse de, genel olarak, İkinci Yeni şairlerinin eksiltili anlatıma başvurduklarını söyleyebiliriz. Erdoğan Kul (2007: 479), Ece Ayhan'ın, "eksiltili anlatıma çoğu şiirinde yer ver[diğini]" söylerken, Mehmet Doğan (2007: 542), Cemal Süreya'nın, "Güz Bitigi'ndeki şiirlerinde, (...) eliptik (eksiltili) anlatım[ın] duyguyu sürekli kıl[dığını]" belirtir. Benzer biçimde Selami Ece'ye göre, Sezai Karakoç'un, örneğin, Kar Şiiri'nde "sen zamirinin eksiltili ifadesi, manasını kuvvetlendirmiştir" (Ece 2006: 150). İlhan Berk bir yandan şiir yaratma sürecinde şairin sözcükleri arayışından söz ederken, diğer yandan da dizenin eksiltili olarak kullanımına bir örnek verir:

> İşte tamamlanmak için bir sözcük bekleyen bir dize:
> Bir kadının sabahına karşı (.....?)...
> Uyanmak (mı?), düşmek (mi?), yürümek (mi?), durmak
> (mı?) soyunmak, kirlenmek, ayaklanmak (mı?).
> Böyle nice sözcük şairin gelip dolduracağı eşref saatini bekler.
> (İlhan Berk, "Şairin Kanı", *Akşama Doğru* 157)

Turgut Uyar da şiirlerinde eksiltili anlatıma yer veren diğer İkinci Yeni şairlerinden biridir. Aşağıdaki şiir bu türden bir kullanıma örnek teşkil etmektedir:

> Gayri ölüm helâldir bizlere
> Gazi Paşam.
> Vatan vatan dediğimiz boşuna değil
> Gazi Paşam.
> Susuşun sualdir bizlere.
> . . . . . ,,,,,
> Ankara'dan gelir geçer trenim
> Bir gün olur elbet ben de binerim
> Varır toprağa yüzüm sürerim.
> (Turgut Uyar, "Gazi Mustafa Kemal Paşa", *Türkiyem* 61)

"Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm"

İkinci Yeni şiirinin öncü şairi Cemal Süreya şiiri, şairden ve okurdan kaynaklanan dinamik bir süreç olarak görür. Şiiri sabit ve bitmiş bir yapı olarak değil, fakat sürekli yenilenen dinamik bir süreç olarak görmesi, onun "Çağdaş şiir geldi, kelimeye dayandı" ifadesinde en güçlü tesbitleri-

ni bulmuştur. Böylelikle şair, çağdaş şiiri yakından bilen, onun hakkında düşünüp tesbitlerde bulunan ve de en önemlisi çağdaş şiiri kendi şiirine uygulayan bir şair görünümü taşır.

Şiirin ifade imkânlarını bilincinde olan Cemal Süreya, eksiltiyi bazı şiirlerinde kullanarak, okurun zihnini canlı tutar. Çünkü söylem düzeyinden eksilttiği birimlerin, okurun zihninde, bilişsel bir süreç halinde tamamlanacağının farkındadır. Gonca Gökalp–Alpaslan'a (2009: 458) göre "Cemal Süreya, bazen okurunun dikkatini sınarcasına kendi şirine göndermelerde bulunur. Bu bazen daha önce yazdığı bir dizenin tam veya eksiltili bir yinelemesi bazen de üstü örtülü bir anıştırma olarak karşımıza çıkar". Böylece Cemal Süreya'nın şiirinde eksiltinin çağrışım değeri olduğu da anlaşılmaktadır. Doğan'ın (2007: 349) Cemal Süreya'ya dair, "[b]azı açıklamaları yarım bırakarak, eksiltili bir anlatım kullanır; bazılarında ironiye yönelir; bazılarında ise, kişileştirmeye yönelip, düzyazının tekdüzeliğini kırar", biçimindeki tesbitleri de, onun, eksiltiyi bilinçli bir tercih ile dizeleri yarım bırakmak şeklinde kullandığını hatırlatmaktadır.

Bu noktada, Cemal Süreya'nın "Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm" başlıklı şiirinde bilişsel bir süreç olarak eksiltiyi inceleyebiliriz:

[Ben] Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm
Porsuk nehrinin geçtiği [yerin yakınında yaşayan] kadınlar
Hepsine yüzer kere rastladım en azdan
Umutsuz sevdalara tutulmak onlarda
Bozkıra doğru seyrele seyrele yaşamak onlarda
Verdi mi adama her şeylerini verirler
Ben gördüm ne gördümse kadınlarda
Porsuk nehrinin geçtiği [yerde yaşayan kadınlar]
Kızılırmak [çevresinde yaşayan kadınların kaderi yüzünden]
parça parça olasın
[Bütün gıdaları] Bir parça ekmek siyah, [bütün süsleri] on kuruşluk kına kırmızı
[Bütün ömürleri] Taş toprak arasında [bütün eğlenceleri] türküler arasında
Karanlıkta bir yanları örtük bir yanları üryan
Kocaman gözleriyle oy anam bu kadar dokunaklı
Kimler ürkütmüş acaba bu kadar kadını?
Dicle kıyılarına tiren varınca
Büyük bir gökyüzü git allahım git

Genel olarak [Dicle kıyısında yaşayan kadınların] önce kaşları görünür
Sonra bütünsüz uykuları kaşla göz arasında
Yanaklarında çıban izi taşıyan [Dicle kıyısında yaşayan] kadınlar
Gül kurusu
Bir gün [yolu memlekete düşmeyenler] sizin de yolunuz düşer memlekete
Siz de görürsünüz [bütün] bunları kadınlarda
Ödevleri yenilmek olan hep
Bıçakla kemik arasında
Susmakla ağlamak arasında
[Ödevleri] yenilmek [olan hep]
[Bütün o] Kadınlar

Şiirin okunma sürecinde, eksilti bakımından ilk dikkati çeken, şiirin başlığındaki "ben" öznesinin gizlenmiş, eksiltilmiş olmasıdır. Bu tür bir eksiltme işlemi, Türkçe'de en yaygın olarak rastlanan ve belki de okuma sürecinde fazlaca dikkat çekmeyecek bir eksilti olarak görülebilir. Fakat şiirin ilerleyen bölümlerinde bu yöntemin, farklı biçimlerde ve dikkat çekici bir tercih unsuru olarak kullanıldığı görülecektir.

Bilişsel kavramları tanıttığımız bölümde duygusal zekâ kavramından söz ederken, şiirin, akıl zekâsı ve duygusal zekânın birleşiminden doğan bir anlatım türü olduğunu söylemiş ve bilginin üçüncü boyutundan söz etmiştik. Yukarıda köşeli parantez içinde gösterilen bölümler, okurun, okuduklarından, yani metinde kendisine sağlanan bilgiden hareketle, eksiltiyi beyninde bilişsel bir süreçle tamamladığını göstermektedir. Şair şiirin ilk dizesini, "Porsuk nehrinin geçtiği kadınlar" biçiminde yazması, bu eksiltili dizenin okurun bilişselliğinde, "Porsuk nehrinin geçtiği [yerin yakınında yaşayan] kadınlar" biçiminde tamamlanacağının farkında olduğunu gösterir.

Şiirin diğer bölümlerinde eksiltili anlatımını sürdüren şair, böylelikle, metinde vermek istediği mesajı ustalıkla okuyucusunun zihninde tamamlanmasını sağlamak istemektedir. Okuyucu da eksiltileri çağrışım yoluyla tamamlayarak bilişsel bir süreç sonucu mesajı bütün olarak algılar. Süreya'nın bu şiiri, okuyucunun beyninde ne, nasıl, nerede patikalarını harekete geçirmek üzere eksiltili olarak verilmiştir. Böylece eksilti, bir üslup özelliği, anlatım tarzı ve/veya şiir tekniği olmasının yanında bilişsel ve algısal bir süreç/işlem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu da şiirin anlamlandırılmasında bilişsel süreçlerin önemini bir kez daha ortaya koymaktadır.

KAYNAKLAR

Adorno, T. (2005) Gerçeküstücülüğe Yeniden Bakarken, *Gerçeküstücülük (Antoloji)*. İlhan Berk. İstanbul: Varlık Yay., 74-79.

Akalın, Şükrü H. [ve diğ.] (2011) *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Akay, H. (2004) "Piyano Eşliğinde Romantik, Estetik ve Erotik Bir Gösteri". *Hürriyet Gösteri* 262: 78-89.

Akgün, A. (2002) İlhan Berk Şiirinde Nesne Sorunu. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Aksan, D. (1971) *Anlambilimi ve Türk Anlambilimi*, Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Yay.

Aksan, D. (2013) *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili: Dilbilim Açısından Bakış*, İstanbul: Bilgi.

Aktaş, Ş. (2009) "Edebî Metin ve Özellikleri". *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 39: 187-200.

Ali Ekrem (1923/1339) *Recâîzâde Mahmud Ekrem Bey: Hayatı ve Asârı*. İstanbul: İstanbul Darü'l-Fünunu Edebiyat Medresesi Mezunları Cemiyeti.

Allen, W. S. (2007) *Ellipsis: Of Poetry and the Experience of Language after Heidegger, Hölderlin, and Blanchot*, NY: State University of New York.

Andreasen, N. C. (2006) *The Creative Brain: The Science of Brain*, NY: A Plume Book.

Andreasen, N. C (2013) *Yaratıcı Beyin: Dehanın Nörobilimi,* Çev. Kıvanç Güney, Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Andreasen, N. C (2014). *Cesur Yeni Beyin: Genom Çağındaki Fetih: Ruh Hastalıkları,* İngilizce'den Çev. Yıldırım B. Doğan, Ankara: Okuyan Us.

Anderson, D. (1984) "Peirce on Metaphor". *Transactions* 20/4: 453-468.

Aral, Ö. Y. (n.d.) De Chirico: Mekânın Metafizik Belleği. *Sanat Dergisi*, 37-42.

Aristotle (1879) *The Nicomachean Ethics of Aristotle*. Trans. by Robert Williams, London: Longmans, Green, and Co.

———, (1976). *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi.

Armağan, Y. (2007) Türk Şiirinde Modernizm. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

Arslan, F. (2008) "Metaforik Tercihler Bakımından Akif'i Okuyabilmek", I. Uluslararası Mehmet Akif Sempozyumu, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi 19-21 Kasım 2008, 259-264.

Asiltürk, B. (2015) "Cemal Süreya Şiirinde Dil, İmge ve Özel Ad Sürprizleri". *U. Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 29 (2015/2): 231-248.

Ayhan, Bâki T. (2013) "Rind ve Bohem: Aynı Karede Üst Üste Çekilmiş İki Fotoğraf". *Rind: Edebiyat Kitabı.* Yay. Yön. T. Tanyol, İstanbul: Mühür Kitaplığı, 23-25.

Ayhan, E. (1982) *Yurt Savul.* İstanbul: Adam Yay.

———, (1993) *Şiirin Bir Altın Çağı*. İstanbul: YKY.

Bachelard, G. (2005) *On Poetic Imagination and Reverie* (New Edition ed.). (C. Gaudin, Trans.) Spring Publications.

Bailes, M. (2015) "Paying Attention: Cognitive Psychology in Eighteenth-Century Poetry". *Eighteeth Century: Theory & Interpretation* 56, Issue 4, 527-530.

Ball, P. (2013) "Neuroaesthetics is killing your soul", Nature News, Nature Publishing Group, 22 March 2013. [Erişim 2 Ekim 2015]. http://www.nature.com/news/neuroaesthetics-is-killing-your-soul-1.12640

Barsalou, L. W. (2008) "Grounded Cognition". *Annu. Rev. Pscyh* 59: 617-45.

Bartels A., Zeki, S. (2000) "The Neural Basis of Romantic Love" *Neuroreport* 11/17: 3829-3834.

Bartlett, F. (1932) *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*. London: Cambridge University Press.

Batur, E. (1995) *Yazının Ucu*. İstanbul: YKY.

Batur, E. (2004) Tahta Troyka: Ece Ayhan Şiiri Üzerine Bir Metin Çözüm Denemesi, *Başkalaşımlar I-X*. İstanbul: YKY, 67-130.

Bazan, C. (2017). "The Surrealist Love and Bizarre Romance of Rene Magritte" MusArt (February 22, 2017). https://musartboutique.com/surrealist-love-rene-magritte/

Bergson, H. (1946) *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics.* New York: The Wisdom Library.

Bergson, H. (1959). *Zihin Kudreti.* Çev. Miraç Katırcıoğlu, İstanbul: Maarif Basımevi.

Berk, İ. (1952) *Günaydın Yeryüzü*. İstanbul: Yeditepe Yay.

———, (1983) *El Yazılarına Vuruyor Güneş (Günlük: 1955-1982)*. İstanbul: Tan Yay.

———, (1988) *Güzel Irmak*. İstanbul: Adam Yay.

———, (1993) *Deniz Eskisi*. İstanbul: Adam Yay.

———, (1996) *Avluya Düşen Gölge*. İstanbul: Adam.

———, (1997a) *Poetika*. İstanbul: YKY.

———, (1997b) *Uzun Bir Adam*. İstanbul: YKY.

———, (2001) "Herkes Kendini Şair Sanır Türkiye'de". Uğur Aktaş'la Söyleşi. *E* (Kasım).

———, (2001) *Logos.* İstanbul: YKY.

———, (2005) *Gerçeküstücülük (Antoloji).* İstanbul: Varlık Yay.

———, (2009) *Kült Kitap: Yazarken/Okurken/Çizerken*, İstanbul: YKY.

———, (2013a) *Akşama Doğru*. İstanbul: YKY.

———, (2013b) *Aşk Tahtı*. İstanbul: YKY.

———, (2013c) *Eşik*. İstanbul: YKY.

Berntsen, D. (1999) "How is Modernist Poetry Embodied", *Metaphor and Symbol* 14 (2): 101-122.

Betaille, G. (1966) *Le Sacré-Kutsal*. Çev. B. Onaran, Kitapçılık Limited Ortaklığı.

Beyatlı, Y. K. (1961) *Kendi Gök Kubbemiz*. Yahya Kemal Enstitüsü Yay.

Bezirci, A. (1986). İkinci Yeni Olayı. İstanbul: Su Yayınevi.

———, (1989) *Edebiyat Bilgi ve Teorileri I: Belagat.* İstanbul: Enderun Kitabevi.

———, (1961) Edip Cansever. *Turgut Uyar Edip Cansever.* Hüseyin Cöntürk-Asım Bezirci. İstanbul: de Yay., 59-85.

———, (1971) *Edebiyata Dair*. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü.

Bilgegil, K. (1956) *Cehennem Meyvası*. İstanbul: Yaprak Basımevi.

Blackall, J. F. (1987) "Edith Wharton's Art of Ellipsis". *Journal of Narrative Technique* 17/2 (Spring): 145-162.

Bloch, D. (2007) *Aristotle on Memory and Recollection: Text, Translation, Interpretation, and Reception in Western Scholasticism*, Vol. 110, Leiden, Boston: Brill.

Breton, A. (1962) Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu Çev. Selahattin Hilav. *Gerçeküstücülük (Surréalisme).* Hazırlayanlar S. Hilav, E. Ertem, O. Kutlar. İstanbul: de Yay., 18-31.

———, (1969). *Manifestoes of Surrealism*. Trans. by Richard Seaver and Helen R. Lane. Michigan: Ann Arbor Paperbacks.

———, (2005) Çılgın Sevi'den. İlhan Berk. *Gerçeküstücülük (Antoloji).* İstanbul: Varlık Yay., 261-265.

Breton, A., Soupault, P. (1985) *The Magnetic Fields*. Trans. by David Gascoyne, London: Atlas Press.

Briggs, D. A. (2010) "Irrational and Visionary Imagery in cante jondo and the Neo-Popular Poetry of Federico Garcia Lorca and Rafael Alberti". Doctoral Dissertation. University of New Mexico. http://digitalrepository.unm.edu/span_etds/7.

Cansever, E. (1957) *Yerçekimli Karanfil* (Şiirler). İstanbul: Yeditepe Yay.

———, (1960) "Düşünceye Sunu". *Yeditepe Dergisi*, 1-15 Nisan 1960.

———, (1964) "Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire". *Defter*.

———, (1964) *Tragedyalar*. İstanbul: de Yayınevi.

———, (1989) *Gül Dönüyor Avucumda*. Konuş. Adnan Benk, Nuran Kutlu, Tahsin Yücel, İstanbul: Adam Yay.

Caracciolo, M. (2013) "Embodiment at the Crossroads: Some Open Questions between Literary Interpretation and Cognitive Science", *Poetics Today* 34: 1-2.

Roger, C. (1995) Giorgio de Chirico and Surrealist Mythology. http://www.mattesonart.com/giorgio-de-chirico--surrealist-mythology.aspx.

Candan, M. (1976) "Şiirimizde Çağrışım", *Varlık* 42/823: 9.

Carrel, A. (1997) *İnsan Denen Meçhul*, Haz. Yunus Ender, İstanbul: Hayat.

Caudwell, C. (1977) *Illusion and Reality*. New York: International Publishers.

Cauvin, J. P. (1982) *Introduction to Poems of André Breton*. Austin: University of Texas Press.

Cemal Süreya (1956) "Folklor Şiire Düşman", *a Aylık Sanat Gazetesi* 6, 1 Ekim, -1-.

———, (1958) "Chagall'in Şiirleri", *Pazar Postası* (23 Şubat 1958).

———, (1987), "Gerçeküstücülük ve Türk Edebiyatı", *Gergedan Dergisi* 6 (Gerçeküstücülük Özel Sayısı), Dönemli Yay., 134-135.

———, (1991) *999. Gün*. İstanbul: Broy.

———, (1995) *Yürek ki Paramparça* (Şiir Çevirileri). Derleyen ve Yayına Hazırlayan: Eray Canberk. İstanbul: YKY.

———, (2002) *Güvercin Curnatası.* İstanbul: YKY.

———, (2011) *Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar*, İstanbul: YKY.

———, (2013) *Sevda Sözleri:* Bütün Şiirleri. İstanbul: YKY.

———, (2014) *Onüç Günün Mektupları*. İstanbul: YKY.

———, (2005) Türk Şiirinde Dada. "*Günübirlik"ler: Toplu Yazılar II*, İstanbul: YKY, 134-136.

Chomsky, N. (1965) *Aspects of a theory of syntax*, Cambridge, Mass.: MIT Press.

Coale, S. (2010) "Connecting Physics and Literature: Setting off Intellectual Fireworks". *Wheaton Quarterly* (Fall)*:* 22-27.

Coffin, R. P. T. (1938) *New Poetry of New England*. Balltimore: Johns Hopkins.

Caracciolo, M. (2013) "Embodiment at the Crossroads: Some Open Questions between Literary Interpretation and Cognitive Science", *Poetics Today* 34: 1-2: 234-253.

Cebeci, O. (2013) *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*. İstanbul: İthaki Yay

Cevizci, A. (2005) *Felesefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma.

Chambers, E. (1728) *Cyclopedia: Or An Universal Dictionary of Arts and Sciences* 2 vls., London.

Choi, B. C., Pak, A. W. (2006) "Multidisciplinarity, interdisciplinarity and transdisciplinarity in health research, services, education and policy: Definitions, objectives, and evidence of effectiveness", *Clin Invest Med* 29/6: 351-64.

Cohen, P. (2010) "Next Big Thing in English: Knowing They Know That You Know", The New York Times, March 31, 2010.

Cohen, R. (1957) "Association of Ideas and Poetic Unity", *Philological Quarterly* XXXVI, October.

Coleridge, S. T. (1912) *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Colerdidge.* Ed. by Ernest Hartley Coleridge. Oxford: Clarendon Press.

Condillac, E. B. De (2001) *Essay on the Origin of Human Knowledge*, Trans. and ed. by Hans Aarsleff, Cambridge University Press.

Cottingham, J. (2008) *Cartesian Reflections: Essays on Descartes's Philosophy.* Oxford: Oxford University Press.

Coşkun, M. (2011) "Klasik Türk Şiirinin Poetikası Üzerine". *Bilig* 56: 57-80.

Crane, M. T. (2001) *Shakespeare's Brain: Reading with Cognitive Theory*. Princeton UP.

Creed, B. (2007. The Untamed Eye and the Dark Side of Surrealism: Hitchcock, Lynch and Cronenberg, In Graeme Harper & Robert Stone (eds) *The Unsilvered Screen: Surrealism on Film*, London & New York: Wallflower Press.

Croft, W., & Cruse, A. (2004) *Cognitive Linguistics*. Cambridge UP.

Crosman, I. (1980) "Reviewed Work: The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response by Wolfgang Iser" *Poetics Today* 1/3 (Spring): 192-195.

Culler, J. (1976) *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, Ithaca, New York: Cornell University Press.

Cüceloğlu, D. (1994) *İnsan ve Davranışı: Psikolojinin Temel Kavramları*. İstanbul: Remzi.

Cüceloğlu, D. (1995) *Yeniden İnsan İnsana*, İstanbul: Remzi.

Cytowic, R. E. (1998) *The Man Who Tasted Shapes.* With a Foreword by Jonathan Cole. Cambridge: The MIT Press.

———, (2002) *Synesthesia: A Union of the Senses.* 2nd ed. Cambridge: The MIT Press.

Çelik, B. (2016) Hayaletteki Işık ve Gölge (Sunuş) Nikolay Gogol. *Palto.* Rusça Aslından Çeviren: Aslı Takanay. İstanbul: Ayrıntı, 9-19.

Çetin, N. (2009) *Şiir Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap.

Çubukçu, F. (2013) "Cognitive Poetics and Its Application to Sarah Teasdale's Poetry", *UHIVE* 1/1: 32-39.

Çumralı, C. (1963) "Şiirde Çağrışım Akımı", *Sanat Dünyası* 8/174: 8.

Daiches, D. (1960) *The Critical History of English Literature* (Vol. II) New York: The Ronald Press Company.

Damasio, A. R. (1999) *The feeling of what happens: Body and emotion in the making of consciousness*. New York: Harcourt Brace.

Darwin, C. (1904) *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Ed. by Francis Darwin, London: Hazell, Watson and Winey Ld.

Daşçıoğlu, Y. (2007) "Tevfik Fikret ve Mehmed Âkif'in Şiir Görüşleri Arasında Bir Karşılaştırma". *SAÜ Fen Edebiyat Dergisi* 9/2: 17-32.

Day, S. (1996). "Synaesthesia and Synaesthetic Metaphors", *Pschye* 2 (32). http://www.daysyn.com/Day1996.pdf (Erişim: 7 Kasım 2018)

De Botton, A. (2007) *Görmek ve Farketmek*, Türkçesi: Ayşe Ece-Ahu Sıla Bayer-Ahu Antmen, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Dewey, J. (2005) *Art as Experience*. Perigee Printing.

Dıranas, A. M. (1974) *Şiirler*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

Dickinson, E. (1959) *Selected Poems & Letters of Emily Dickinson*. Ed. by Reobert N. Lindscott. New York: Doubleday Anchor Books.

Diriöz, M. (2002) "Edebiyat Bilgi ve Teorileri I: Belagat (Kitap Tanıtımı ve Tenkidi)". *TÜBAR: Türklük Bilimi Araştırmaları* XI: 255-261.

Doğan, M. (1969) "İkinci Yeni Şiir". *Papirüs* 41: 1-14.

Doğan, M. H. (1986) *Şiirin Yalnızlığı*. İstanbul: Broy.

Doğan, M. (2007) Cemal Süreya'nın Şiiri (Yapı, Tema ve Anlatım). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

Doksat, R. (1964) "Sanatta Yaratıcılık: İlham, Deha ve Şuur Ötesi I-II", *Hisar* 11-12: 17-9.

Duplessis, Y. (1962) Gerçeküstücü Teknikler. Çevirenler Onat Kutlar - Ergin Ertem. Selahattin Hilav, *Gerçeküstücülük (Surréalisme)*. Hazırlayanlar S. Hilav, E. Ertem, O. Kutlar. İstanbul: de Yay., 32-49.

Dupont, F. (2001) *Edebiyatın Yaratılışı: Yunan Sarhoşluğundan Latin Kitabına*, Fransızca'dan Çeviren: Necmettin Sevil, İstanbul: Ayrıntı.

Dur, F. (2006) Understanding Metaphor: A Cognitive Approach Focusing on Identification and Interpretation of Metaphors in Poetry, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Duru, O. (1958, Mart 16) Üvercinka. *Pazar Postası* 11.

Ece Ayhan (Çağlar) (1957) "İkinci Yeni' Akımı Soruşturması İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor", *Pazar Postası* 27 Ocak 1957.

Ece Ayhan (1996) *Dipyazılar: Deneme*. İstanbul: YKY.

———, (1993) *Şiirin bir altın çağı*. İstanbul: YKY.

———, (2002) *Bir Şiirin Bakır Çağı (Dipyazılar)*, İstanbul: YKY.

———, (1959) *Kınar Hanımın Denizleri*. Ankara: Açık Oturum.

———, (2007) *Aynalı Denemeler*, İstanbul: YKY.

———, (2013) *Bütün Yort Savul'lar!*. İstanbul: YKY.

Ece, S. (2006) "Sezai Karakoç ve Kar Şiiri". *Turkish Studies* 1/2 Fall: 140-152.

Eco, U. (1989) *The Open Work*. Trans. by A. Cancogni, Cambridge: Harvard UP.

———, (1995) "Umberto Eco is a rare thing: A high priest of semiotics who sells novels by the million. He also eats a lot. *The Independent* (6 October 1995).

Ekman, P. (2009) *Ne Düşündüğünü Biliyorum: Sosyal Çevrede, İş Ortamında ve Evlilikte Aldatılmamanın Yolları*. Çev. Esra Karababa, İstanbul: Koridor.

Emerson, R. W. (1911) The American Scholar Self-Reliance Compensation, Ed. by Orren Henry Smith, New York: American Book Company.

Enginün, İ. (1989) *Cenap Şahabattin*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Eliot, T. S. (1998) Hamlet and His Problems . In *The Sacred Wood and Major Early Essays*. New York: Dover Publications, 54-59.

Eluard, P. (1984) Şiirsel Gerçeklik. Çev. Ö. İnce, İstanbul: Adam Yayıncılık.

Eubanks, P. (1999) "The Story of Conceptual Metaphor: What Motivates Metaphoric Mappings?" *Poetics Today* 20/3: 419-442.

Erdem, M. (2003) *Türkmen Türkçesi'nde Metaforlar*, Ankara: KÖKSAV.

Erdost, M. İ. (1997) *İkinci Yeni Yazıları*, Ankara: Onur.

Erdost, M. (1956) "İkinci Yeni", *Son Havadis* 226, 19 Ağustos.

Ergün, E. S. (2015) Edebi Metnin Yorumunda Algı ve Anlama Bağlı Öznel Yaklaşım Sorunu: Türk Şiirinde Metafor Örneği, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi.

Eroğlu, E. (1993) *Modern Türk Şiirinin Doğası*. İstanbul: YKY.

Ertuğrul, G. (1977) *Aldous Huxley'in Ütopik Dünyası*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yay.

Evans, V. (2005) *The Structure of Time: Language, meaning and temporal cognition*. Amsterdam: John Benjamins.

Faulkner, K. W. (2006) *Deleuze and the Three Syntheses of Time*, New York: Peter Lang.

Fikret, T. (1898/1313) Servet-i Fünûn, No. 364, 19 Şubat 1313/3 Mart 1898, 402.

———, (1940) *Rübâb-ı Şikeste ve Haluk'un Defteri*. Haz. Fahri Uzun. İstanbul. İnkılap Kit.

Fordyce, D. (1745) *Dialogues Concerning Education I*, London.

Foucault, M. (2001) *Kelimeler ve Şeyler*. İstanbul: İmge.

———, (1970) *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences.* New York: Random House.

Frith, U., Happé, F., Siddons, F. (1994) "Autism and Theory of Mind in Everyday Life". *Social Development* 3/2: 108-124.

Frost, R. (2014) *The Letters of Robert Frost: 1886-1920*, Ed. by Donald Sheehy, Mark Richardson & Robert Faggen, The Belknap Press of Harvard University Press.

Freeman, D. C. (1995) "'Catch[ing] the nearest way': Macbeth and cognitive metaphor", *Journal of Pragmatics* 24: 689-708.

Freud, S. (1961) *Beyond the Pleasure Principle*. W.W. Norton & Company.

———, (1994) *The Interpretation of Dreams*, Trans. by A. A. Brill, NY: Barnes & Noble Books.

Fuat, M. (2000) *İkinci Yeni Tartışması*. İstanbul: Adam Yay.

Gardner, H. (1983) *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books.

Geçgel, H. (2002) İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

———, (2005) "Çanakkaleli Bir Şair: Ece Ayhan ve Şiiri", *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı* 3, (Mart 2005), 189-209.

Gaut, B. (2010) "The Philosophy of Creativity", Philosophy Compass 5/12: 1034-1046.

Gavins, J., Steen, G. (2003) *Cognitive Poetics in Practice*. London: Routledge.

Gegenfurtner, K. R. (2005) *Beyin ve Algılama*, Almanca'dan Çev. Barış Konukman, İstanbul: İnkılâp.

Gibbs, R. W. (1992) "When Is Metaphor? The Idea of Understanding in Theories of Metaphor". *Poetics Today* 13/4: 575-606.

———, (2006) "Metaphor Interpretation as Embodied Simulation". *Mind & Language* 21/3: 434-458.

Goldman, C. (2012) "This is your brain on Jane Austen, and Stanford researchers are taking notes", *The Humanities Stanford*, Sept 7 2012.

Goleman, D. (2005) Duygusal Zekâ: Neden IQ'dan daha önemlidir, Çev. Banu Seçkin Yüksel, İstanbul: Varlık.

———, (1998) *Working with Emotional Intelligence*, New York: Bentam Books.

Gökalp-Alpaslan, G. (2009) "Metinlerarası İlişkiler Işığında Cemal Süreya'nın Şiirinin Bileşenleri", *Turkish Studies* 4/1-I Winter: 435-463.

Gökberk, M. (2000) *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Göktürk, A. (1979) *Okuma Uğraşı, Yazın Metninin Kavranışında Okur-Metin-Yazar.* İstanbul: Çağdaş.

Gompertz, W. (2018) Review: Picasso at Tate Modern. BBC: Entertainment & Arts (10 March 2018). *https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-43348039*

Gözler, H. F. (1991) Türkçe Deyimler Türkçe Edebiyat ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: İnkılap.

Gözütok, T. K. (2008) "Turgut Uyar'ın Sâlihat-ı Nisvandan Saffet Hanımefendiye Adlı Şiirinin Anlam Çerçevesi Açısından Değerlendirilmesi". *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi* 12/1: 146-162.

Gürbüz, A. (2014) "Yahya Kemal Beyatlı'nın Süleymaniye'de Bayram Sabahı Şiirinin Roman Unsurları Gözüyle Çözümlenmesi, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* 3/2: 209-226.

Halliday, M.A.K., Hasan, R. (1976) *Cohesion in English*, London: Longman.

Hanauer, D. I. & River, D. (2004) *Poetry and the Meaning of Life: Reading and Writing Poetry in Language Art Classrooms*, Ontario: Pippin.

Häusermann, H. (1964) "Herbert Read's surrealist poetry", *English Studies* 45 (1-6): 265-270.

Hegel, G. (1979) *Phenomenology of Spirit*. (A. Miller, Trans.) Nachdruck: Oxford University Press.

Heidegger, M. (2003) *Nedir Bu Felsefe?* Almanca'dan Çev. Ali Irgat, İstanbul: Sosyal.

Heisenberg, W. (1958) Physics and Philosophy: The Revolution in Modern Science. New York: Harper & Row.

Hilav, S. (1962) Gerçeküstücülük (Surréalisme). Hazırlayanlar S. Hilav, E. Ertem, O. Kutlar. İstanbul: de Yay.

Holland, N. (1973). *Poems in Persons: An Introduction to the Pscyhoanalysis of Literature*. Norton Company Inc.

———, (2009) *Literature and the Brain*. The PsyArt Foundation.

Houdé, O., Kayser, D. ... [et al.]; Vivian Waltz (2004) *Dictionary of cognitive science: Neuroscience, psychology, artificial intelligence, linguistics, and philosophy*, Trans. by Christian Cavé, New York: Psychology Press.

Houdé, O., Mazoyer, B. (2003) "The roots of cognitive science: American, yes, but European too", *TRENDS in Cognitive Sciences* 7/7: 283-284.

Howie, D. (1946) "Emotion and poetry", *Australasian Journal of Psychology and Philosophy* 24/1-2: 91-110.

Friedrich, H. (1974) *The Structure of Modern Poetry*. Tr. Joachim Neugroschel. Evanston: Norhwestern University Press.

Huxley, A. (1923). The Subject Matter of Poetry. In *On the Margin: Notes and Essays* New York: George H. Doran Company, 32-42.

Ikäheimo, H. (2012) "Nature in Spirit: A New Direction for Hegel-studies and Hegelian Philosophy" *Critical Horizons* 13/2: 149-153.

Işıldak, R. S. (2008) Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem. *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi* (EFMED) 2/1: 64-69.

İnce, Ö. (2001a) "İmge ve Serüvenleri", *Şiir ve Gerçeklik*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 19-59.

———, (2001b) "İkinci Yeni ve İmgenin Serüveni". Söyleşi: Fahir Aksoy. *Bilim ve Ütopya* 257: 28-36.

İnceoğlu, M. (2011) *Tutum Algı İletişim*. Ankara: Siyasal Kitabevi.

İsmail Safâ (1897) *Mülâhazât-ı Edebiyye*. İstanbul: İkdam Matbaası.

James, W. (1905) *Principles of Pscyhology*. Chicago: William Benton.

Johnson, M. (1987) *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Johnson, M. (2007) *The Meaning of Body, Aesthetics of Human Understanding*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Judd, C. D. (1907) *Psychology: General Introduction*, New York: Scribner.

Jung, K. G. (1966) *The Spirit in Man, Art, And Literature*. New York: Bollingen Foundation Pantheon Books.

Kabacalı, A. (2008) *Melih Cevdet Anday Kalıpları Aşan Şair ve Düşünür*. İstanbul: Gürer.

Kafalı, N. (1993) "Dikkatin Oluşumu ve Görme Duyumunun Örgütlenmesi". *Kurgu Dergisi* 12: 81-104.

Kahraman, H. B. (1998) "Modern Şair Yahya Kemal Niçin Modernist Olamadı" *Hürriyet Gösteri* 203/2-3: 44-46.

———, (2000) Türk Şiiri, Modernizm, Şiir. İstanbul: Büke.

Kalmık, E. (1963) "Sanatı Anlamak". *Yeni İnsan* 1/9: 16-17.

Kanık, O. V. (1953) *Nesir Yazıları (Makale ve Hikayeleri)*. İstanbul: Varlık.

———, (2001) *Sapık Temayüller: Şairin İşi-Yazılar Öyküler*. İstanbul: YKY.

———, (1959) *Bütün Şiirleri-VIII*. İstanbul: Varlık Yay.

Kant, Immanuel (1781) *The Critique of Pure Reason*. With preface to the first edition, Trans. by J. M. D. Meiklejohn, Sofia: Classic Library.

Kaplan, M. (1953) "Cenap Şehabeddin'in Şiirlerinde Pitoresk", *TDED* V: 15-31.

———, (1984) *Cenab Şahabeddin'in Bütün* Şiirleri. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.

———, (2004) Galile Denizi. *Edebiyatımızın İçinden*, İstanbul: Dergâh Yay., 269-271.

Karaarslan, İ. (2015) İkinci Yeni Şiirinde Aşk, Yalnızlık ve Ölüm Kavramlarının Görünümleri. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Karaca, A. (2010) "İkinci Yeni Şiiri ve Resim". *Turkish Studies* 5/2 (Spring): 281-312.

———, (2013) *İkinci Yeni Poetikası*. Ankara: Hece Yay.

Karaca, B. (2005) "Feridun Andaç'ın Denemelerinde Çağrışımların Rolü", *Varlık* 1176, 55-61.

Karakaya, A. (2010) A Poet's Life is included in his Poetry: Cemal Sureya and the Politics of Poetry. Doctoral Dissertation, Indiana University, Bloomington, Department of Central Eurasian Studies.

Karakoç, S. (1958, Temmuz 6) "Cemal Süreya'nın Çıkışı". *Pazar Postası* 27.

———, (1982) *Edebiyat Yazıları 1*. İstanbul: Diriliş.

———, (1986) "Galile Denizi", *Edebiyat Yazıları II*, İstanbul: Diriliş Yay.

Kaya, M. (2014) "Aristoteles'in Ruh Anlayışı". *Pamukkale Universitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 18, 91-98.

Keesing, R. M. (1974) "Theories of culture". *Annual Review of Anthropology* 3: 73-97.

Kemal, Y. (1971) *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Kısakürek, N. F. (1998) *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu Yay.

Killen, J. A. (1984) Virginia Woolf in the Light of Modern Physics. Doctoral Dissertation, University of Lousville , Department of English.

Kintsch, W., Van Dijk, T. A. (1978) "Toward a model of text comprehension and production". *Psychological Review* 85: 363-394.

Knowles, K. Schaffner, A. K., Weger, U. Roberts, A. M. (2012) "Reading Space in Visual Poetry: New Cognitive Perspectives" *Writing Technologies* 4/1: 75-106.

Koçak, O. (1990) "Melih Cevdet: İkinci Yeniden Sonra", *Defter* 14: 20-36.

———, (1992) "Modernizm Tartışması İçin Bir Çerçeve Kurma Denemesi". *Sombahar* 11: 26-28.

Koehler, M. (2007) "Odes of Absorption in the Restoration and Early Eighteenth Century", *Studies in English Literature: 1500-1900* 47/3: 659-678.

Koehler, M (2010) "The Filter of Attention and Indissoluble Attractors in Eighteenth-Century Mock-Heroic Poetry", *Modern Philology* 108/1: 65-88.

———, (2012) Poetry of Attention in the Eighteenth Century, New York: Pagrave McMillan.

Koepsell, K., Spoerhase, C. (2008) "Neuroscience and the Study of Literature. Some Thoughts on the Possibility of Transferring Knowledge", *JLT* 2/2: 363-374.

Korkut, E. (2003) Dilbilimsel Şiir Çözümlemeleri, *Günümüz Dilbilim Çalışmaları 1*, Haz: A. Kıran, E. Korkut, S. Ağıldere, İstanbul: Multilingual, 133-142.

Koşaner, Ö., Yozgat, U. (2014) "Cognitive Complexes in Turkish: Metaphtonymy", *International Journal of Language Academy* 2/4: 195-208.

Kövecses, Z. (2009) "Metaphor and Poetic Creativity: A Cognitive Linguistic Account", *Philologica* 1/2: 181-196.

———, (2015) *Where Metaphors Come From, Reconsidering Context in Metaphor*, New York: Oxford University Press.

Kul, E. (2007) Ece Ayhan'ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.

Kula, O. B. (2010) *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.

Kurdakul, Ş. (1986) *Çağdaş Türk Edebiyatı. Meşrutiyet Dönemi*. Broy.

Kurt, M. (2011) Modernizm ve Gerçeküstücülük Bağlamında Sait Faik'in Son Hikayeleri. *Turkish Studies* 6/3 (Summer): 1463-1475.

Lakoff, G., Johnson, M. (1999) *Philosophy in the Flesh, The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.

Lakoff, G. (1993) The Contemporary Theory of Metaphor. In A. Ortony, *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lakoff, G., Johnson, M. (1980) *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.

Lakoff, G., Turner, M. (1989) *More Than Cool Reason, A Field Guide To Poetic Metaphor*. University of Chicago Press.

Lakoff, George, and Johnson, M. (1999) *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought*. New York: Basic Books.

Lakoff, G., Núñez, R. E. (2000) *Where Mathematics Comes From: How the Embodied Mind Brings Mathematics into Being*, New York: Basic Books.

Latham, Jacqueline E. M. (1958) "The Cherry Orchard as Comedy" *Educational Theatre Journal* 10, No. 1 (Mar., 1958), 21-29.

De Lautréamont, C. (1962) İkinci Türkü'den. *Gerçeküstücülük* (Surréalisme). Hazırlayanlar S. Hilav, E. Ertem, O. Kutlar. İstanbul: de Yay., 24-27.

Lehrer, J. (2008) *Proust Was a Neuroscientist*, New York: Houghton Mifflin Harcourt.

Littlejohn, S. W., Foss, K. A. (2009) *Encyclopedia of Communication Theory*, Los Angeles: SAGE Publications.

Louwerse, M., Willie, V. (2009) How Cognitive is Cognitive Poetics? The Interaction Between Symbolic and Embodied Interaction. In *Cognitive Poetics, Goals, Gains and Gaps*. Berlin: Mouton de Gruyter, 423-453.

Lüleci, M. (2010) Yeni Bir Disiplin Olarak Metin Dilbilim ve Türk Edebiyatına Metin Dilbilimsel Bir Yaklaşım, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.

———, (2010) Bilişsel Dilbilim, Şiirin Bilişsel Söylemi ve Sisler Bulvarı'nda Bilişsel Etkinleştime. *Turkish Studies* 5/4: 479-501.

———, (2015) "What is New about Modern Turkish Poetry: A Cognitive Reading of Cemal Süreya", *MTAD: Modern Türklük Araştırmaları Dergisi* 12/1, (Mart): 104-124.

Lyons, J. (1968) *Introduction to Theoretical Linguistics*, New York: Cambridge University Press.

Matthews, J. H. (1977) *The Imagery of Surrealism.* New York: Syracuse University Press.

MacDougall, W. (1949) *An Outline of Psychology*, London: Methuen.

McShane, M. J. (2005) *A Theory of Ellipsis*, Oxford: Oxford UP.

Mayakovski, V. (2002) *Şiir Nasıl Yazılır?*, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Adam.

McDonald, C. (1989) "A Mosaic: Proustian Associations", *Poetics Today* 10/2: 329-344.

Medina, J. (2010) *Beyin Kuralları*, Çev. F. Gökhan Tuna, İstanbul: Kuzey Yay.

Merlau-Ponty, M. (2008) *Algılanan Dünya*, Sohbetler. Fransızca'dan Çev. Ömer Aygün, İstanbul: Metis.

Miller, G. A. (2003) "The Cognitive Revolution: A Historical Perspective", *TRENDS in Cognitive Sciences* 7/3: 141-144.

Moctezuma, J. L. (2017) "Negotiations with the Infinite: David Gascoyne's Surrealist Mode. *Flashpoint Magazine*. https://www.academia.edu/30840610/_Negotiations_with_the_Infinite_David_Gascoynes_Surrealist_Mode

Nadeau, M. (2005) Gerçeküstücülük Akımının Kuruluşu. *Gerçeküstücülük.* İlhan Berk. İstanbul: Varlık Yay., 9-17.

Necatigil, B. (1965) *Kadın ve kedi. Yıldızlara bakmak: İki radyo oyunu*. İstanbul: de Yayınevi.

Newell, W. H. (2001) "A Theory of Interdisciplinary Studies", *Issues In Integrative Studies* 19: 1-25.

Nin, A. (2005) Artaud. İlhan Berk, *Gerçeküstücülük (Antoloji).* İstanbul: Varlık Yay., 115-124.

Oatley, K. (2004) *Emotions: a brief history*. Malden: Blackwell Pub.

Ogren, B. (2004) "Aristotle's Rhetoric And The Cognition of Being: Human Emotions and the Rational-Irrational Dialectic", *Minerva-An Internet Journal of Philosophy* 8, 1-19.

Olry, R. & Haines, D. E. (2012) "NEUROwords Is Poetry a Disease of the Brain, as Alfred de Vigny Said?", *Journal of the History of the Neurosciences* 21: 228-231.

———, (1982) *Bütün Şiirleri*. Derleyen: Asım Bezirci, İstanbul: Can.

Orhanoğlu, H. (2009) "Sezai Karakoç'un Şiirinde İmgeler". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 1, Ocak-Haziran, 74-106.

———, (2010a) Sanat Eserinde İmgecilik ve Edip Cansever'in Şiirlerinde Gerçeküstücü İmgeler. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

———, (2010b) "1950 Sonrası Türk Şiirinde Tabiat ve Dünya Algıları". *Turkish Studies* 5/3: 1712-1753.

———, (2011) "Aşk Mesnevilerinde Şimdiki Zaman Algısı" *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 6: 149-176.

———, (2012) "İkinci Yeni ve Etkisindeki Şiirde Zaman Problemi". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 7, Ocak-Haziran, 185-217.

Oktay, A. (1998) Cansever'in Şiirine Çözümleyici Bir Yaklaşım", Edip Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda*. İstanbul: Adam Yay., 176-191.

Ortega, F., Vidal, F. (2013) "Brains in Literature/Literature in the Brain", *Poetics Today* 34: 3, Fall.

Özel, İ. (1989) *Şairler İntellect'in Pençesinde*. Şiir Okuma Kılavuzu. İstanbul: Çıdam, 75-90.

———, (2006) *Şiir Okuma Kılavuzu*. İstanbul: Şûle Yay.

Özer, N. (2005) Turgut Uyar'ın Divan'ında Bir Araç Olarak Biçim, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Tezi.

Özkan, B. (2004) "Metin dilbilimi, Metin dilbilimsel Bağdaşıklık ve Haldun Taner'in Onikiye Bir Var Adlı Öyküsünde Metin dilbilimsel Bağdaşıklık Görünümleri", *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 13/1: 167-182.

Özkardaş, K. B. (2018) Eşeğin gözünden başka sığınacak yer kaldı mı? *gzt* (11 Haziran). https://www.gzt.com/cins/esegin-gozunden-baska-siginacak-yer-kaldi-mi-3389439

Özmeral, Ö. (2006) Cemal Süreya Şiirinde Kadın ve Erotizm. İstanbul Kültür Üniversitesi, Sos. Bil. Enst., Yeni Türk Edebiyatı, Yüksek Lisans Tezi.

Özgül, M. K. (2006) *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selametle: Modern Türk Şiirine Doğru*. Ankara: Hece Yay.

Palmeirim, B. M. (2014) *What is Poetic Attention*. Doutoramento em Teoria da Literatura, Universidade de Lisboa Faculdade de Letras.

Parinaud, A. (2005) André Breton ile Söyleşi, İlhan Berk, *Gerçeküstücülük (Antoloji)*. İstanbul: Varlık Yay., 94-110.

Park, S. S. (2014) "The 'hard' problem from a literary perspective: on cognitive literary criticism", *Neohelicon* 41: 347-358.

Paz, O. (1997) *Öteki Ses*. Çev. Murat Varlı, İstanbul: İnkılâp.

———, (2005) Gerçeküstücülük, İlhan Berk. *Gerçeküstücülük (Antoloji)*. İstanbul: Varlık Yay., 80-93.

Perinçek, F., Duruel, N. (1995) *Cemal Süreya: Şairin Hayatı Şiire Dahil*. İstanbul: Kaynak.

Phillips, N. (2012) This is your brain on Jane Austen, and Stanford researchers are taking notes. *Stanford News* September 7, 2012.

Plato (1892) *The Dialogues of Plato*. With Analyses and Introductions B. Jowett, Third Ed., Vol II., New York: Oxford University Press.

Platon (1943) *Epinomis*. Çev. Adnan Cemgil, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Plutchik, R. (1980) *Emotion: Theory, research, and experience*: Vol. 1. Theories of emotion 1, New York: Academic.

Porter, L. (2016) *Who Is Sherlock?: Essays on Identity in Modern Holmes Adaptations*. Jefferson: McFarland & Company, Inc. Publishers.

Power, M. J., Dalgleish, T. (2008) *Cognition and emotion: From order to disorder*. New York: Psychology Press.

Preminger, A. Brogan, T.V.F. (1993) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton UP.

Reddy, W. M. (2001) *The navigation of feeling: a framework for the history of emotions*. Cambridge, U.K. ; New York: Cambridge University Press,

Revell, D. (2007) *The Art of Attention: A Poet's Eye*. St. Paul-Minnesota: Graywolf Press.

Reverdy, P. (1982) "Şiirsel İşlev". Çev. Adnan Benk, *Çağdaş Eleştiri* 8, 16-20.

Rey, A. R. (1910/1328) *Nazariyat-ı Edebiyye*, İstanbul: Ahmet İhsan ve Şürekası.

Richardson, A. (2004) Studies in Literature and Cognition: A Field Map, in *The Work of Fiction: Cognition, Culture and Complexity*, Ed. by Alan Richardson & Ellen Spolsky, Aldershot: Ashgate, 1-29.

———, (2010) *The Neural Sublime, Cognitive Theories and Romantic Texts*. The Johns Hopkins University Press.

Rifat, O. (1958, Aralık 8) Şiirde Anlam/Anlamsız Şiir'e Cevap. *Yeditepe*.

Rimbaud, A. (1995). *A Season in Hell*. London: Penguin.

Robinson, P., Ellis, N. C. (2008) *Handbook of Cognitive Linguistics and Second Language Acquisition*. London: Routledge.

Rose, S. (2008) *21. Yüzyılda Beyin*, Çev. Levent Can Yılmaz, İstanbul: Evrensel Yay.

Roth, M. (2009) "The Rise of Neuronovel", *N+1*, Sept 14.

Salovery, P. & Mayer, J. D. (1990) "Emotional Intelligence". *Imagination, Cognition, and Personality* 9: 185-211.

Sampson, G. (1980) *Making Sense*, Oxford: Oxford UP.

Sartre, J. P. (1988) *What Is Literature? And Other Essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Saussure, de F. (1998) *Genel Dilbilim Dersleri.* Çev. Berke Vardar. İstanbul: Multilingual.

Schane, S. (2006) *Language and the Law*. London & New York: Continuum.

Schank, R.C. and Abelson, R. (1977) *Scripts, Plans, Goals and Understanding*, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.

Schacter, D. L., Gilbert, D. T., Wegner, D. M. Nock, M. K. (2014) *Pscyhology*, New York: Worth Publishers.

Schmidt, S. J. (1982) *Foundations for the Empirical Study of Literature*, Hamburg: Helmut Buske Verlag.

Schrödinger, E. (1958) *Mind and Matter*. London: Cambridge University Press.

Shelley, P. B. (2011) *Şiirin Bir Savunması*. Türkçesi: Bünyamin Kasap. İstanbul: Şule Yay.

Semino, E. (1997) *Language and World Creation in Poems and Other Texts*, London: Longman.

———, (1995) "Schema Theory and the Analysis of Text Worlds in Poetry". *Language and Literature* 4: 79-108.

Seneca, L. (1928) *Moral Essays*. Loeb Classic Library.

Sevük, I. H. (1340) *Türk Teceddüd Edebiyatı*. İstanbul: Matba'-i Âmire.

Sezer, E. (2003) "Dilde ve Edebiyatta 'Yol' Metaforu". *Kitap-lık* 65: 88-92.

Shakespeare, W. (1943) *As You Like It*. Ed. by Jack R. Crawford, Yale: Yale University Press.

Shen, Y. (1992) Cognitive Aspects of Metaphor Comprehension. *Poetics Today* 13/4: 567-574.

Shklovsky, Viktor (1965) "Art as Technique". *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Eds. Lee T. Lemon and Marion J. Reiss. Lincoln: U of Nebraska P., 3-24.

Singer, W. (1999) "Striving for Coherence". *Nature* 397/4: 391-392.

Siyuan, L., [et all]. (2015). "Brain Activity and Connectivity During Poetry Composition: Toward a Multidimensional Model of the Creative Process", *Human Brain Mapping* 36: 3351-3372.

Somay, B. (2010) *Tarihin Bilinçdışı. Popüler Kültür Üzerine Denemeler*. İstanbul: Metis.

Sontag, S. (2005). Melancholy Objects. *On Photography*. New York: Penguin, 39-65.

Soupault, P. (2005) Gerçeküstücülüğün Kökenleri ve Başlangıcı. *Gerçeküstücülük (Antoloji)*. İlhan Berk. İstanbul: Varlık Yay., 19-22.

Sözmen, S. (1978) Behçet Necatigil'in Radyo Oyunlarının Tahlili. İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Mezuniyet Tezi.

Suppes, P. (2009) "Rhythm and Meaning in Poetry". *Midwest Studies in Philosophy* XXXIII: 159-166.

Süleyman Fehmi (1909-1910/1325) *Edebiyat*, İstanbul: Dersaadet Helal Matb.

Steen, G. J. (1994) *Understanding metaphor in literature: An empirical approach*. London and New York: Longman.

Stevens, W. (1957) *Opus Posthumous: Poems, Plays, Prose*. (S. F. Morse, Ed.) New York: Knopf.

Stillings, N. A. (et al.) (1995) *Cognitive Science: An Introduction*. Camridge: The MIT Press.

Stockwell, P. (2002) *Cognitive Poetics*. London & New York: Routledge.

———, (2017) *The Language of Surrealism*: Language, Style and Literature. London: Palgrave Macmillan.

Stout, J. P. (1990) *Strategies of Reticence: Silence and Meaning in the Workds of Janes Austen, Willa Cather, Katherine Anne Porter, and Joan Didion*. Charlottesville: Univ. Press of Virginia.

Subaşı Uzun, L. (1995) *Orhun Yazıtlarının Metindilbilimsel Yapısı*, Ankara: Simurg.

Székely, M. (2005) "Text, trembling: Bataille, Breton and Surrealist Eroticism", *Textual Practice* 19/1: 113-129.

Şahan, K. (2014) Türk Şiirinde Metafor (1923-1960). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

Şahabettin Süleyman (1911/1329) *Sanat-ı Tahrîr ve Edebiyat*, İstanbul: Arakes Matbaası.

Şen Elmas, M. (2010) İkinci Yeni Şiiri Üzerinde Anlambilimsel Bir İnceleme, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Tanpınar, A. H. (2009) *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yay.

———, (2014) *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yay.

Tan, Ü. (2006) "Psychomotor Theory Mind-Brain-Body Triad in Health and Disease", *NeuroQuantology* 4/2: 101-133.

Tanyol, C. (1942) "Yahya Kemal ve Rindlerin Ölümüne Dair". *Değirmen* 1 (10): 6-8.

Tarhan, A. H. (1885/1303) *Makber*, İstanbul: Kitaçı Arakel.

Tarlacı, S. (2001) "Sinestezi: Renkleri İşitmek Sesleri Görmek". *Bilim ve Teknik* 409 (34): 62-65.

Taylor, K. (2007) "Associatons", *Southern Review* 43/2: 467-477.

Tillmann, B., Dowling, W. J. (2007) "Memory decreases for prose, but not for poetry", *Memory & Cognition* 35/4: 628-639.

Timuroğlu, V. (1974) "Beni Öp Sonra Dogur Beni", *Yeni Ortam* 518, 18 Şubat 1974.

Titchener, E. B. (1908) *Lectures on the Elementary Psychology of Feeling and Attention*, New York: The MacMillan Company.

Tunalı, İ. (1957) "İntegral Bir Estetik Olarak Ontolojik Estetik". *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi* 3 (3): 155-167.

———, (1970) "Soyut Sanatta Realite Kavrayışı". *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi* 17: 3-18.

———, (1971) *Sanat Ontolojisi*, İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi Yay.

Tunç, G. (2014) "Kavramsal Metafor ve Şiirsel Metafor İlişkisi Bağlamında Ahmet Haşim'in Merdiven Adlı Şiiri", *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 6/11: 186-191.

———, (2012) "Yahya Kemal'in Rindleriin Ölümü Şiirinin Biçimcilik Kuramı Açısından Analizi", *Turkish Studies* 7/1 (Winter): 2017-2024.

Tural, S. (1988) "Rindlerin Ölümü Şiirinde Âhenk". Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yay.

Turner, M. (1991) *Reading Minds, The Study of English in the Age of Cognitive Science*. New Jersey: Princeton University Press.

Tsur, R. (2002) Aspects of Cognitive Poetics. In *Cognitive Stylistics: Language and cognition in text analysis*, Eds. Elena Semino, Jonathan Culpeper. Amsterdam/Philedelphia: John Benjamins Pub. Co., 279-318.

———, (2006) *Poetic structure, hypnotic quality and cognitive style: A Study in mental, vocal and critical performance*. Philadelphia: John Benjamins.

———, (2012). *Playing by Ear and the Tip of the Tongue: Precategorial Information in Poetry*. Amsterdam/Philedelphia: John Benjamins Publishing.

Ulu, Y. (1966, Aralık) "Cemal Süreya". *Yordam* 12.

Ubl, R. (2013). *Prehistoric Future: Max Ernst and the Return of Painting Between the Wars*. Trans. by Elizabeth Tucker, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Uslu–Üstten, A. (2008) Kuantum Biliminin Getirdiği Yenilikler Işığında Ruhsal Zekânın Edebiyat Eğitiminde Kullanılması, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi.

Uşaklıgil, H. Z. (1934) "Cenab Şehabeddin". *Yolların Sesi* (Cenab nüshası) (15), 299-300.

Uyar, T. (1959) *Dünyanın En Güzel Arabistanı*. Ankara: Kültür Matbaası.

———, (1963) *Çıkmazın Güzelliği*. Dönem.

———, (1967) "Bir Şiirden. Hayti Adaları". *Papirüs* 22: 32-34.

———, (1983) *Bir Şiirden*. İstanbul: Ada Yay.

———, (1994) *Kayayı Delen İncir. Kayayı Delen İncir/Dün Yok mu*. İstanbul: Can Yay.

———, (2014) *Büyük Saat*, İstanbul: YKY.

Uygur, N. (1999) *Denemeli Denemesiz*, İstanbul: YKY.

Van Buskirk, W., London, M. (2012) "Poetry as Deep Intelligence: A Qualitative Approach for the Organizational Behavior Classroom", *Journal of Management Education* 36/5: 636-668.

Van Campen, C. (2007). *The Hidden Sense. Synesthesia in Art and Science.* Cambridge: The MIT Press.

Von Aster, E. (1943) *İlkçağ ve Ortaçağ Felsefe Tarihi*, Çev: M. Gökberk, İstanbul: Ahmed İhsan Matbaası.

Yavuz, H. (1996) İki Modern Şair: Yahya Kemal ve T. S. Eliot. *Denemeler*. İstanbul. Boyut Kitapları, 163-168.

Yeniay, M. (2013) *Öteki Bilinç: Gerçeküstücülük ve İkinci Yeni*. Ankara: Şiirden Yay.

Yetiş, K. (1996) *Talîm-i Edebiyatın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler*. Ankara: AKM.

———, (1997) "Hâlid Ziya Uşaklıgil'in Bilinmeyen Bir Eseri", *İÜ Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 27: 311-391.

Young, K. (2010) *Imagining minds: the neuro-aesthetics of Austen, Eliot, and Hardy*. Ohio: The Ohio State University Press.

Yüce, S. (2011) "Tanzimat Sonrası Şiir Anlayışı ve İsmail Safâ". *Turkish Studies* 6/2: 1091-1102.

Ward, D. (2013) *Coleridge and the Nature of Imagination. Evolution, Engagement with the World, and Poetry*. London: The Palgrave of MacMillan.

Wachtel, M. (2011) *A Commentary to Pushkin's Lyric Poetry: 1826-1836*, Madison: The University of Wisconsin Press.

Wedgwood, T. (1817) An Enquiry into the Origin of Our Notion of Distance,Drawn up from Notes Left by the Late Thomas Wedgwood, Esq, *Quarterly Journal of Science and the Arts* 3: 1-12.

Werner, H., Kaplan, B. (1963) *Symbol Formation: An Organismic-Developmental Approach to Language and Expression of Thought*. New York: Wiley.

Wilson, R. A. & Keil, F. C. (1999) *The MIT Encycloopedia of the Cognitive Sciences*. Cambridge: The MIT Press.

Woolf, V. (150-158) *The Common Reader*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.

Worringer W. (1971) *Soyutlama ve Einfühlung: Üslup Psikolojisi Üzerine Bir Araştırma*, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fak. Yay.

Zacks, J. M., Speer, N., Reynolds J. R. & Swallow, K. M. (2009) "Reading Stories Activates Neural Representations of Visual and Motor Experiences", *Psychological Science* 8/20: 989-999.

Zeki, S., Kawabata, H. (2004) "Neural Correlates of Beauty", *Journal of Neurophysiology* 91: 1699-1705.

Zeki, S. (2004) Neural Concept Formation and Art: Dante, Michelangelo, Wagner, Rose, F. Clifford, ed. *Neurology of the Arts: Painting, Music, Literature*. Singapore, SGP: World Scientific Publishing Co.

Zohar, D. (1997) *ReWiring the Corporate Brain: Using the New Science to Rethink How We Structure and Lead Organizations*. San Francisco: Berret-Koehler, Inc.

Zohar, D., Marshall, I. (2004) *Ruhsal Zekâmızla Bağlantı Kurmak*, Çev. Murat Erdemli-Kemal Budak, İstanbul: Meta.

Zunshine, L. (2005) *Why We Read Fiction, Theory of Mind and the Novel.* The Ohio State University Press.

———, (2015) Introduction to Cognitive Literary Studies, In *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, Ed. by Lisa Zunshine, Oxford: Oxford University Press, 1-8.

ISBN 978-605-2233-34-4

www.grafiker.com.tr • 0 312. 284 16 39

Fiyatı: ₺ 25